ИСКУССТВО КИНО

2 0 0 9

Как **влюбляются** звезды?

О ком они **мечтают** и на что **надеются**?

Как **признаются в любви?**

Как **теряют любовь** и вновь **добиваются счастья..**

БУДНИ 20:30
ВОСКРЕСЕНЬЕ 12:30

НЕВЕРОЯТНЫЕ ИСТОРИИ ЛЮБВИ

С СОЛИСТКОЙ ГРУППЫ «ВИА ГРА» НАДЕЖДОЙ ГРАНОВСКОЙ

телеканал **Домашний**

www.domashny.ru

На правах рекламы. Свидетельство о регистрации СМИ Эл№ФС77-23799 от 20 марта 2006

ШАГИ К УСПЕХУ

с Алиной Кабаевой

РЕН

11:30

ВОСКРЕСЕНЬЕ

Лицензия Серия ТВ №12614 от 24.10.07
Реклама

Наталья РУДОВА Михаил ДОРОЖКИН Александр АНАТОЛЬЕВИЧ Сергей ГУБАНОВ Наталия АНТОНОВА

В кинотеатрах С 24 СЕНТЯБРЯ

ТРЕТЬЕ ЖЕЛАНИЕ

Денис Алексеев и «ФАВОРИТ-МЕДИА» представляют фильм режиссера СЕРГЕЯ ВЕЛИКОРЕДЧАНИНА «ТРЕТЬЕ ЖЕЛАНИЕ»
Сценарий ИРИНА СУГАЧКОВА, оператор-постановщик МАРК ЗИСЕЛЬСОН, художник-постановщик АНТОНИНА МАВРИНА, композитор ГЛЕБ МАТВЕЙЧУК
В ролях: МИХАИЛ ДОРОЖКИН, АЛЕКСАНДР АНАТОЛЬЕВИЧ, НАТАЛЬЯ РУДОВА, СЕРГЕЙ ГУБАНОВ, НАТАЛИЯ АНТОНОВА

WWW.DESIRE-FILM.COM

Дорогие читатели!

К сожалению, журнал «Искусство кино» и раньше часто приходил к вам с опозданием. В том не было вины ни наших авторов, ни наших сотрудников: главная причина — нерегулярное финансирование. Теперь к этому добавилась еще одна беда — всем известно, что председатель Союза кинематографистов России предписал «ИК» покинуть помещение, специально построенное для редакции (в кооперативном доме СК) сорок шесть лет назад. Убеждены, что вы понимаете, как трудно сняться с места, где сменились несколько кинематографических эпох и несколько поколений оставили свидетельства прожитой в кино жизни. Архивы, фотографии, книги, идеи, воспоминания. Неповторимую атмосферу.

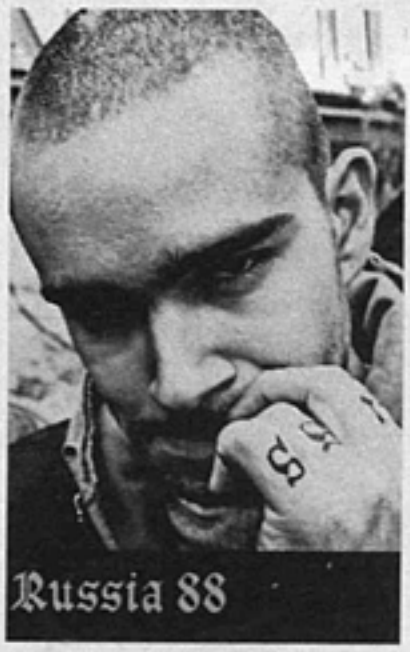
Номер, который вы держите в руках, как, впрочем, и два следующих, готовился на чемоданах. Но, обретя крышу над головой, мы сделаем все, чтобы до конца года вы смогли получить все 12 номеров.

Мы знаем, что сможем сохранить издание, существующее с 1931 года, — независимый журнал для тех, кто любит подлинное искусство кино.

Редакция «ИК»

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №5/09

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



6
Россия для русских?
Обсуждение фильма Павла Бардина «Россия 88»

16
ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ
Разные войны

17
АЛЕКСЕЙ ЛЕВИНСОН
Фашизм «в разумных пределах»

19
ВЛАДИМИР МУКОМЕЛЬ
Ненависть от страхов
Подборка статей, анализирующих природу и проявления нацизма в современной России

КОММЕНТАРИИ

23
ИРИНА ЩЕРБАКОВА
Травма памяти
Нацизм: немецкий опыт

РЕПЕРТУАР

31
ОЛЬГА АНДРЕЕВА
Смерть героя
«Россия 88», режиссер Павел Бардин

35
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Фильм о фильме
«2-Асса-2», режиссер Сергей Соловьев

40
СЕРГЕЙ ЦЫРКУН
«Очень приятно, царь...»
«Иван Грозный», режиссер Андрей А.Эшпай

46
АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Концепты и истории
Оберхаузен-2009

И М Е Н А

53
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
На глубине
Портрет Ежи Сколимовского

59
ВИКТОР БОЧАРОВ:
«Кинематограф — грандиозная детективная история»
Беседу ведет Лариса Малюкова

66
ЮРИЙ НОРШТЕЙН
Ничего не было «до»
Интервью ведет Лариса Малюкова

70
МАРИНА КУРЧЕВСКАЯ
Современное выражение пластики

71
МАРИЯ МУАТ
В этом есть тайна
Александр Ширяев — уникальный пионер русской анимации

Р А З Б О Р Ы

73
НАТАЛЬЯ АДАМЕНКО
Эта долгая жизнь
Геннадий Шпаликов — Жан Виго

85
МИХАИЛ КУРТОВ
Индустрия скуки
К вопросам онтологии кино

92
МАРК ГИЛЛ
Небо падает на землю
Американские независимые

О П Ы Т

105
АНДРЕЙ ХРЖАНОВСКИЙ
В сторону фильма
«Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину», режиссер Андрей Хржановский

122
БЕРТРАН ТАВЕРНЬЕ:
«Современному кино не хватает выдержки»
Беседу ведет критик журнала Studio Арнольд

126
ФРАНСУА ОЗОН
Урок кино

П У Б Л И К А Ц И И

131
ДЖЕММА ФИРСОВА
Марк Магидсон. Возвращение

Ч Т Е Н И Е

143
ЕКАТЕРИНА ПОПЕЧИТЕЛЕВА
Только небо, только ветер, только радость...
Сценарий

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Фильм Павла Бардина «Россия 88» — о том, что в стране, где главная патриотическая идея, консолидирующая общество, — победа над фашизмом, сегодня без помех все активнее обнаруживают себя настроения, ставшие в свое время почвой того самого фашизма. Актуальность картины для нас несомненна, недаром она вызвала бурные дискуссии — хотя посмотреть ее удалось немногим: получив прокатное удостоверение, фильм широко показан не был. Значимость его трудно переоценить еще и потому, что опасность ксенофобии и нацизма в современной России многие, и в первую очередь элита, пока не ощущают. Вроде бы в публичном поле нет внятно сформулированной нацистской идеологии, хорошо организованных штурмовых бригад и отчетливой поддержки власти. Но и того что есть, достаточно, чтобы бить тревогу.

Прошедшие Афган и Чечню крутые и по-отцовски заботливые «командиры» сплачивают вокруг себя юных парнишек, напуганных сложной жизнью, и те самоотверженно и с восторгом кидаются выполнять простую команду «Ату! Чужой!». Некие анонимы сверху, оставаясь в тени, сигнализируют о своей готовности не заметить пожара или даже обласкать поджигателей. А многие-многие нормальные люди в электричках и в «Лексусах» откровенно делятся своей мечтой: чтобы кто-то и как-то реализовал, наконец, лозунг «Россия для русских». Последнее — самое страшное.

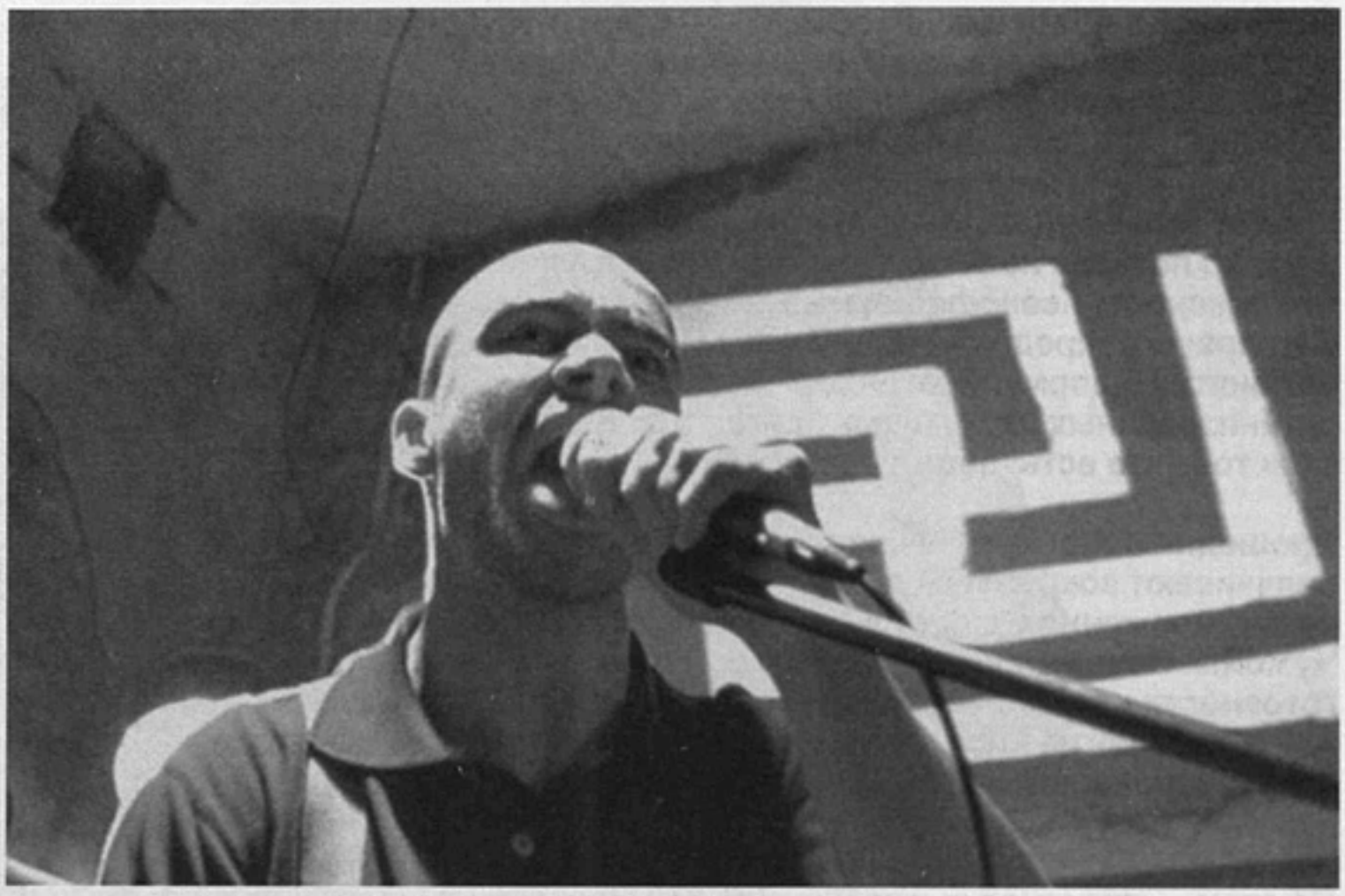
Об этом — яростное высказывание Бардина и его единомышленников. Дебют молодого режиссера в полнометражном кино — несовершенен. Смятение и отчаяние авторов рифмуются с экстатической растерянностью их героев. «Россия 88» — фильм-крик. Так кричат от смертельной обиды — когда обижают свои, и нет ни сил, ни времени, ни расчетливости, чтобы выбирать выражения и подыскивать аргументы.

Несовершенство картины (которое я бы отнесла к ее драматургии, отодвинувшей психологическую достоверность ради публицистической наглядности и поэтому отчасти проигравшей финал этой мощной «истсайдской истории»), вероятно, лишило работу Бардина какой-то части потенциальных поклонников. Те, кому не нравится картина, высказывают опасение, что яркое экранное существование обаятельных молодых людей, защищенных жизнью в стае от страхов, одиночества и скуки, окажется чрезвычайно привлекательным для тучи таких же энергичных одиночек, скучающих от отсутствия сильных мифов. И они помчатся крушить «азеров», а при случае встанут под наспех скроенные фашистские знамена. Эти опасения говорят о нашей реальности не меньше, чем сам фильм, подчеркивая его своевременность. А он, в свою очередь, настойчиво взывает к дискуссии — в том числе и на вечную тему об убийственной притягательности зла и насилия. И о том, что может и должно противопоставить этой притягательности наше общество.

В этом номере журнала разговор о фильме ведется в разных рубриках. Открывает обсуждение диалог студентов и преподавателей одного из лучших вузов страны с авторами картины, продолжают эссе известных социологов и публицистов, которые подводят под экранную историю документальную основу. С этими эссе удачно, как нам кажется, монтируется комментарий германиста Ирины Щербаковой о том, как к угрозе возрождения нацизма относятся в Германии, а завершает разговор рецензия Ольги Андреевой, рассматривающая «Россию 88» с позиции, которая кому-то из читателей наверняка покажется столь же любопытной, сколь и неожиданной.

Н.Зархи

Россия для русских?



«Россия 88», режиссер Павел Бардин

Сразу после премьеры на Международном кинофестивале в Берлине, еще до выхода на отечественные экраны, фильм Павла Бардина «Россия 88»[1] вызвал горячие споры. По инициативе Ирины Ясиной просмотр и обсуждение этого первого российского фильма о российских неонацистах состоялись в Высшей школе экономики. В дискуссии приняли участие студенты, преподаватели, съемочная группа, а также гости, в числе которых были профессор МГУ Александр Музыкантский, президент фонда «Холокост» Алла Гербер, известный правозащитник Сергей Ковалев. Не все из выступавших однозначно разделили позицию создателей ленты (режиссеру пришлось отвечать на целый ряд неудобных вопросов), но в одном аудитория пришла к общему выводу: «Россия 88» — своевременный, актуальный фильм на самую что ни на есть злобу дня, и просто необходимо, чтобы его увидели как можно больше зрителей. Мы публикуем сокращенную стенограмму дискуссии, которую вел Александр Архангельский.

Нина Цыркун

Александр Архангельский. Давайте начнем наш разговор о фильме с просьбы к режиссеру: Павел, два слова о замысле, о том, как шла работа, чего хотели, к чему пришли.

Павел Бардин. Это фильм о русских нацистах в стилистике докудрамы, а точнее — мокюментри, то есть подделки под документ, но с документальной основой.

---

[1] См.: Цыркун Н. Режим экономии. — «Искусство кино», 2009, № 3.

Делала картину команда единомышленников, на собственные деньги и на энтузиазме. В главной роли — Петр Федоров; он также и соавтор, сопродюсер, режиссер монтажа.

В фильме два полностью документальных куска — опросы прохожих на Пушкинской площади и интервью в электричках — за и против лозунга «Россия для русских».

Соотношение ответов за и против на Пушкинской площади было примерно 50 на 50, в электричке — 80 на 20.

Нази. Я не очень поняла, с какой целью снимался фильм. В жизни и так много агрессии, а мы видим еще очередную.

П.Бардин. У нас было несколько целей. Одна цель — сделать кино, художественное произведение. С точки зрения политики и гражданской позиции цель — открыть дискуссию по проблеме, которая в обществе не обсуждается.

Что касается целевой аудитории, то мы хотели обратиться к власти для того, чтобы она решительнее действовала в этом направлении. К интеллигенции, чтобы открыть дискуссию и пропагандировать толерантность. А тем, кто поддерживает лозунг «Россия для русских», мы хотели дать понять, кого они подпитывают и какое радикальное выражение приобретает этот лозунг в головах молодых людей.

Марина Щечикова, *Чебоксары*. В моей республике 70 процентов населения — представители моей национальности, чуваши. Когда я в первый раз в Чебоксарах увидела надпись «Хозяева здесь мы, русские», я расхохоталась. А потом я увидела рядом свастику. И мне стало совсем грустно. Я попыталась осознать, как в Чебоксарах могла появиться эта надпись, в чем ее смысл? Теперь я поняла, что проблема национальности, проблема рабства национальностей в Москве куда глубже и выходит за рамки того, что мы увидели в фильме. Кстати, был один чуваш среди тех, кто погиб на Черкизовском рынке, но его гибели никто не заметил. Чуваши, как и другие народности, не становятся своими, они чужие для скинхедов. Я очень благодарна авторам фильма. Есть надежда, что действительно что-то изменится в России, но я не уверена, что это произойдет в полной мере.

Наташа, *Питер*. Я хочу привести пару примеров из петербургской реальности. Однажды я прихожу сдавать экзамен по социально-экономической географии. Мы изучаем географию страны, и у нас, как известно, есть Еврейская автономная область. И вот парень лет девятнадцати на полном серьезе говорит: «Я бы на эту Еврейскую область скинул гранату». Я говорю: «А что ты скажешь, если я еврейка»? Он замолчал, потом сказал, что я бы тебя, допустим, пощадил. Это добрый парень, безобидный, но при этом у него какая-то зашоренность в мозгах, он не может объяснить, почему он не любит евреев, таджиков. А агрессивность есть. Второй пример. Однажды мы идем с подругой и видим драку на улице. Русский парень хочет убить человека нерусской национальности. В его руках нож, то есть идет драка не на жизнь, а на смерть. Рядом стоят парни русские, пара девчонок. Мы, естественно, тоже остановились, и я прекрасно понимаю, что я не могу эту ситуацию переломить, но одна из девчонок вдруг сказала: мол, давай, ты в меня нож воткни. И в итоге както эта ситуация замялась, увели того таджика. Я думаю, что тот парень с ножом тоже не смог бы объяснить, почему его агрессия направлена именно на человека не его национальности, который, в принципе, не может ему дать отпор, а может быть, просто по-другому воспитан.

Денис Дмитриев. Хорошо, что этот фильм вышел. Он стопроцентно антифашистский, потому что никакой симпатией к главным героям не пропитываешься. Они однозначно показаны как отрицательные персонажи. Отсюда у меня вопрос. Скажите, вы не хотели показать среди этих героев кого-то с положительной стороны? Это первый вопрос.

Второй вопрос у меня, были ли у вас консультанты по фильму, которые соответственно помогали вам брать быт, брать персонажи и т.д.?

П.Бардин. Консультантов не было. Это все наши собственные наработки. Собственно, как любая разведка берет 90 процентов данных в открытых источниках, так же и мы: 10 процентов — это наш собственный опыт и 90 процентов — это работа с Интернетом: YouTube, форумы, взломанная хакерами-антифашистами переписка, сайты патриотических клубов и т.д. Набрав слово «скинхед» в Яндексе или в Google, получите кучу ссылок и кучу роликов. Теперь про отношение к героям. Я не воспринимаю их как однозначно отрицательных. Как правильно сформулировал актер, который играл роль наставника, учителя ОБЖ, — это запутавшиеся люди, они не без способностей, не без таланта, не без каких-то своих представлений о дружбе. Но идея, которая, как матрица, наложилась на их сознание, обусловливает их отношение к другим и коверкает их как личностей. Так что скорее это история запутавшихся людей, чем история изначально плохих. Мы попытались разобраться в психологии человека, который является носителем такой идеи, по другим параметрам не сильно отличаясь от нас с вами.

Петр Федоров. Нам не хотелось снимать плакатное кино, поэтому, страшно сказать, мой герой, Саша-Штык, какое-то сопереживание должен вызывать. Это не попытка оправдать, это попытка понять.

П.Бардин. Мы начали войну с теми кинокритиками, которые осторожно говорят о том, что фильм должен выйти ограниченным прокатом, что это фильм для умных и т.д. Я считаю, что это категорически неправильно, ибо этим мы ставим диагноз, что наше общество не поддается лечению и не поддается лечению сама болезнь — русский фашизм и нацизм. И мы в этом случае фактически собственных сограждан объявляем идиотами, которые не способны воспринять наше послание, заранее считаем их людьми, которые не способны мыслить.

Сергей Зенкин. Павел, ведь фашизм — это не только клоунские одежды, подтяжки, свастика, фашизм — это то, что в голове, правильно?

П.Бардин. Конечно.

С.Зенкин. Значит, кроме этих 12—15 человек кто еще фашист в этом фильме?

П.Бардин. Те люди, которые осознанно или неосознанно поддерживают лозунг «Россия для русских».

С.Зенкин. То есть милейшие люди в электричках, которые говорят: «Россия для русских», они для вас фашисты?

П.Бардин. Для меня они фашисты. Фокус в том, если спросить, фашисты ли они у них же, они ответят, нет.

С.Зенкин. Для вас они кто?

П.Бардин. Для меня они фашисты, просто не осознающие себя таковыми. Это такое полузло, потому что, мне кажется, если проводить какую-то разъяснительную работу и если будет их участие в общественной дискуссии, даже если эта общественная дискуссия будет на кухне, они могут перестать быть фашистами хотя бы по тому формальному признаку, что они кричат: «Россия для русских».

С.Зенкин. Экстремистские молодежные движения в любой упаковке, в какой бы они ни были, безусловно, отвратительны, опасны, и тут не о чем говорить. Но если ваше высказывание о том, что это фашизм, что «Россия для русских», а это, судя по вашим опросам, 70—90 процентов, вот это, мне кажется, на самом деле, страшно. А настоящие фашисты — это серьезные, умные, хорошо одетые люди, которые умеют с этой молодежью разговаривать.

П.Бардин. Есть такой человек в нашем кино.

С.Зенкин. Их там много. Милиционер или тот реально серьезный человек, который сказал: «Ребята, захотим, и вас не будет в секунду». И половина из этих ребят помоется, сведет наколки и пойдет служить куда-нибудь. Вот это реальные фашисты. И если вы это хотели сказать, то это просто прекрасно.

А с точки зрения съемки, киношного ряда — ну, конечно, работа отличная и лучше, чем «Обитаемый остров».

П.Бардин. Я думаю, эти фильмы нельзя сравнивать, но мы хотели, безусловно, сказать именно это. И документальные интервью планировали ровно потому, что такие интервью не могут появиться на нашем телевидении.

Ирина Ясина. У меня герои этого фильма не вызывают сочувствия, но я хочу попытаться понять, почему у некоторых зрителей возникают опасения, будто этот фильм будет восприниматься как профашистский, а не антифашистский.

После первого просмотра я написала у себя в «Живом журнале» о том, какие впечатления у меня вызвал этот фильм. И мне, в частности, ответила кинокритик Вита Рамм, что фильм показывать нельзя, потому что он вызовет симпатию к фашистам. Такой же позиции, я думаю, будет придерживаться власть. А тут еще нецензурщина, вообще караул. То, что главный герой, Штык, показан нормальным человеком, это и страшно. Он любит свою собаку, плачет над ней. Он не плачет над таджиками, он плачет над собакой. Он нормально разговаривает с соседкой, немедленно забывая весь мат. Да, он нормальный, живой человек. У него нормальные родители, которые в шоке от того, кого они вырастили. Все эти люди живут среди нас. Именно поэтому это страшно. Это ни какие-то роботы из кино, которое они смотрят.

Словом, на эту тему говорить можно бесконечно. И конечно, дискуссия — самое важное, для чего этот фильм сделан. А опасения, что его воспримут как профашистский, — тоже показатель того, что нам надо об этом говорить. Я бы его поочередно по всем каналам показала, по субботам, в прайм-тайм.

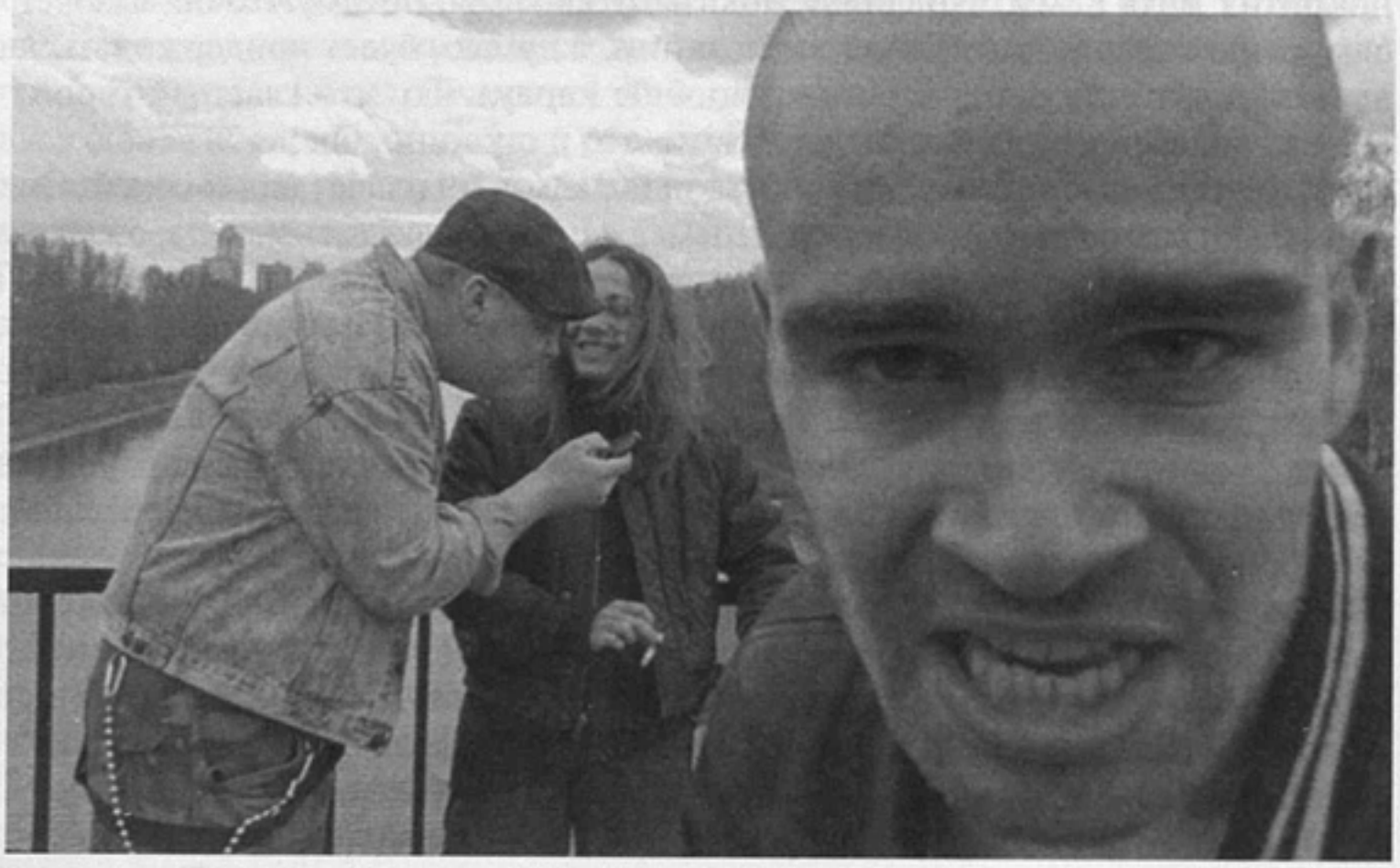
П.Бардин. Мне кажется, показывать и смотреть фильм в прайм-тайм тяжело и невозможно. Есть очень простой ответ, который родился у моего друга, который нам помогал в этом кино, и он там даже мелькает в кадре, его зовут Анзор. Он сказал: «А если кино нельзя показывать, если это страшно, то вообще какой смысл тогда о чем-то говорить?» Если 60—70 процентов людей поддерживают лозунг «Россия для русских», неужели кино может изменить ситуацию? Но мне кажется, глупо опасаться кино и не опасаться того, что происходит в реальной жизни. Это страусиная политика. Меня больше всего волнуют такие люди, которым кажется, что фильм надо замолчать.

Наталья Зазулина. Восемь лет назад, когда в Москве часто случались избиения в основном азербайджанцев, которые торговали цветами на окраинах Москвы, мы с помощью Александра Ильича Музыкантского (он тогда был министром, а я девять лет была заместителем генерального директора холдинга «Независимая газета») получали данные о тех, кого задерживала милиция. Так вот, это были ребята, школьники, безработные с бирюлевских и прочих окраин. Я еще, помню, сидела, выписывала, из каких школ, сколько раз их задерживала милиция и т.д. Материал готовил наш тогдашний заместитель начальника отдела политики Максим Гликин. А после этого нас с главным редактором Натальей Кошкаревой пригласили на коллегию МВД. И нам абсолютно серьезно заместитель министра МВД говорит: «Женщины, вы вообще что, вы на кого?» А мы сидели и доказывали, что невозможно собраться любой группе из10—15 человек в Москве, одинаково одетых, в тяжелых ботинках, чтобы их практически никто не видел. Милиционер у метро, милиционер в каком-то отделении милиции, патрульный милиционер... И в этой связи я согласна с выступавшим, который сказал, что, может быть, главным-то фашистом является здесь милиционер. Наши славные органы МВД видели этот фильм? И если видели, то какова их реакция?

П.Бардин. Главный фашист, мне кажется, все-таки приходит в кожаном плаще и с конвертом в руках. Он страшнее. По инициативе наших коллег сопродюсеров мы показывали фильм одному высокому чину из МВД, генералу. Он начал говорить очень обтекаемыми формулировками. Я его спросил: «А какая человеческая у вас позиция?» Он ответил: «Очень похоже на правду. Фильм надо показывать». Мне показалось, что он был искренен.

Что касается милиции, был забавный случай. Когда мы снимали, естественно, полулегально, и был момент, когда мы как раз выглядели, как банда

скинхедов, мы столкнулись с солдатами-срочниками, одетыми в форму милиционеров. Это были солдаты внутренних войск. Они увидели нас, мы увидели их, и возникла минутная пауза. Мы смотрели друг другу в глаза, и, естественно, если бы они поняли, что мы съемочная группа, нас бы задержали, но камеру в это время спрятали, и они думали, что мы скинхеды. Мы посмотрели друг на друга, и в какой-то момент они отвели глаза, развернулись и ушли. Необязательно эти люди крышуют; может быть, это был испуг, может быть — согласие с позицией.



«Россия 88»

Александр Музыкантский. Я хочу вернуться к заголовку цикла дискуссии. Цикл называется «Важнее, чем политика». Хочу обратить внимание, что все-таки дискуссия очень быстро съехала на политику. Мы уже говорили, что «Россия для русских» — это политика, о том, что правые должны быть представлены в Думе или не представлены, об идеологии фашизма — это все политика.

А.Архангельский. Но и в политике есть нечто, что важнее, чем политика.

А.Музыкантский. А все-таки что же важнее, чем политика? Есть что-то важнее политики или нет в этом фильме? Мне кажется, есть. Для объяснения я начну с эпизода с футбольными фанатами. Сколько их собирается на стадионе? Десять тысяч, да? Одинаковые движения, одинаковые переживания, одинаковые чувства, одинаковые эмоции... Они болеют за какую-то команду. Команда проводит в городе пятнадцать матчей в год. Ну что такое пятнадцать матчей в год? Это ерунда. Поэтому что нужно? Давайте поедем еще на пятнадцать матчей, которые команда проводит в других городах. Ну, будет тридцать матчей в год, все равно ерунда. В году триста дней. Давайте организуем группу, которая в промежутках между матчами будет ходить по городу и искать другие группы. Политики здесь никакой, но объединение крепкое. Здесь объединяют эмоции, здесь объединяет получение чувственного удовлетворения, но классическое определение симулякра — это то, что доставляет субъективное чувственное удовлетворение. Когда приходят на Васильевский спуск тридцать тысяч человек и горланят что-то вроде «План Путина — план России», ничего, кроме субъективного чувственного удовлетворения, они не получают. Но это страшная сила. Это сила, которая объединяет и которую научились эффективно эксплуатировать.

В этом фильме тех ребят, которые «качаются», веселятся, пьют пиво, которые, объединившись, ощущают свою силу и которые могут разогнать какой-

то «черный» рынок или еще чего-то, — что их объединяет? В значительной степени эмоции, а не политика. Субъективное удовлетворение объединяет их сильнее. В головах у них туман. Восемьдесят процентов ответить на вопрос: «Почему ты стал фашистом?» не могут. «Что такое фашизм?» — тоже объяснить не могут, но их туда тянет. И это важнее, чем политика. Им нечем действительно заняться. У них нет других эмоций. Рядом жизнь серая, бесполезная, безобразная, скучная, а вот это их объединяет. Отсюда и опасения, что посмотрит фильм какой-нибудь молодой человек и скажет: «Господи, да там же жизнь настоящая. Да плевать мне на политику, но там я буду чувствовать себя вместе с ними человеком, чувствовать себя частицей огромного коллектива и ощущать свою силу». Вот в этом опасность, это важнее, чем политика.

П.Бардин. Безусловно, это важнее, чем политика, но мы специально разрушали благостное представление о подобной молодежной группировке. Кончается фильм предательством, развалом банды. Это все-таки не республика ШКИД, поэтому мне не кажется, что банда выглядит уж настолько привлекательно. Как раз в этом смысле «Американская история Х» даже более привлекательна. Это то, что касается ролевых моделей, которые могут восприниматься или не восприниматься как образчик для молодежи.

Есть еще одна вещь, которая важнее, чем политика, и, наверное, связана тоже с симулякрами. Это культура. И мне кажется, что корни и истоки всякой ксенофобии — в отсутствии правильного понимания культуры, знания культуры и интеграции одной культуры в другую на каком-то личном уровне, на уровне личного общения. Потому что, когда есть общение, взаимопроникновение культур, то ксенофобия стирается. И в этом смысле, если человек сходит в кино, то сам факт приобщения к какой-никакой культуре, даже если фильм не «А» класса, а хотя бы «Б», это уже шаг в сторону от ксенофобии, от той самой политики, которая менее важна, чем культура.

Ксения Бараковская. Раз уж фильм должен был вызвать общественную дискуссию, то мне хотелось бы сказать свое мнение по поводу проката. Если хоть один человек в зале где-нибудь в Брянске, который, свято веря в то, что русские — это самые милые и добрые люди на свете, задумается о том, что человек не может любить собаку больше, чем людей, то я думаю, этот фильм стоит показывать по всей Российской Федерации.

И еще хочу спросить. Как у таких родителей, которые явно против нацизма, вырастают такие дети?

П.Бардин. Спасибо вам за мнение. Мне кажется, это то, что нам очень хочется слышать. Что касается того, как у таких родителей получаются такие дети, было интересно показать именно родителя-либерала, образованного человека, а не кухонного ксенофоба и не алкоголика. Это вообще стандартная схема, она присутствует в «Американской истории Х» и не только там. Почему это интересно? Потому что у нас был короткий период свободы, за которую, видимо, ратовал отец нашего героя. Свободы условной, с оговорками, но все-таки свободы. И, к сожалению, некоторые важные слова и понятия были скомпрометированы. Кроме того, человек, который является их выразителем в нашем фильме, он, с точки зрения сына, неудачник. Он ничего не добился, потому что не встроился в систему тотального воровства, и поэтому никакой социализации у него не произошло. Он остался один на один со своими идеями. В этом тоже, мне кажется, интересно разобраться. Это не ответ, это скорее вопрос: а почему так произошло? Те люди, которые придерживаются либеральных идей, в том числе люди поколения отцов, вполне дееспособны и многое могут сделать. Что нужно сделать? Этот наш вопрос адресован им.

Дмитрий Гулевич. Первая половина фильма, на мой взгляд, просто смешна. Потому что, как уже было правильно сказано, фашизм глубже, значительно глубже, чем у вас показано. А внешние фетиши: свастика, зиги и т.д. — это все ерунда. Ну что это, по сути, за кино? Показаны какие-то сумасшедшие лю-

ди... А в реальности... Вот у меня, у зрителя, есть знакомые, действительно идейные, и я не вижу в них психов.

П.Бардин. Идея понятна. Естественно, сейчас скинхеды не одеваются так, как они одеваются в первой половине нашего фильма, это художественный допуск: они давно переоделись. Это правда — выглядят они у нас, как гопники. А большинство, те, у кого есть деньги, одеваются дорого и одеваются на Тверской.

Но скинхеды остались. Они просто отрастили волосы, сняли гриндерсы, раскатали джинсы и не носят больше бомберы. Есть молодежь, есть семнадцатилетние ребята, которые читали инструкцию по уличному террору и знают, что такое конспирация и что надо не бить, а убивать, и желательно еще делать это так, чтобы милиция подумала, что это обычная кража, и списала на бытовуху. Кстати, у нас официальной статистики как бы и нет. Безусловно, есть много людей, внятно формулирующих свои идеи, которые мне не кажутся достойными формулированию, но они очень четко оперируют понятийным аппаратом. У нас не было цели показать их в кино. У нас была цель показать одержимых людей, потому что если человек выходит на улицу с ножом и убивает дворника, мне кажется, это псих, по вашей терминологии. А кто виноват в том, что приезжают мигранты, в том, что они не могут уехать, в том, что, когда у них нет денег на обратный билет и социальной страховки, они выходят на улицу и воруют мобильные телефоны? Безусловно, не они сами, а те чиновники, которые за взятку устраивают их на работу без документов, а потом без всяких социальных гарантий выкидывают на улицу. Поэтому не туда обращается радикальная молодежь со своим протестом. Убивать дворников — это действительно бред и это может делать только человек, который перешел некую грань. Он психически уже не очень здоров. Не факт, что он нуждается в лечении, и суд наверняка признает большинство из них вменяемыми людьми, но это пограничное состояние. И еще. В нашем фильме, например, снимался человек со свастикой, вытатуированной на шее, которую сделал в тюрьме по глупости. Он жил в Северном Казахстане; известно, что там происходило какое-то время назад в отношении этнических русских. Да, фашизм бывает разный и с разным этноокрасом. Но что происходит с людьми потом? Вот человек снимался в нашем фильме и, конечно, он не мог бы сниматься, если бы по-прежнему разделял эти идеи.

Евгений Ясин. Около сорока лет назад в Америке убили Мартина Лютера Кинга. Тогда Америка была страной с глубоко укоренившейся расовой сегрегацией. А сегодня там избрали цветного президента. Я не уверен, что Обама будет хорошим президентом, но американцы показали, какие они. За эти сорок лет они во многих отношениях стали другими. И вот вопрос. А мы можем стать другими или нет? Пока я вижу за последние годы деградацию. В августе 1991 года, в 1993 году среди уличных демонстрантов были не только пожилые люди, но и молодые. Что-то происходит в нашей стране, в которой нам жить. Куда мы свернем?

Я не считаю, что это движение может привести к победе Гитлера в нашей стране. Почему? Потому что, во-первых, если это будет становиться действительно массовым явлением, будет нарастать сопротивление. Оно не требует размышления; это обращение к древнему инстинкту, но не к мысли. А что вы хотели сказать этим фильмом? По-моему, вы хотели сказать, что мы превращаемся в бессловесную скотину, которая в случае чего умеет бодаться, умеет пыряться, но вот задуматься — это трудно.

Я соглашусь с авторами фильма в том, что нужна дискуссия. Я участвовал в такого рода дискуссиях. И могу сказать — в головах этих людей нет мысли. Те мысли, которые кажутся ну хоть на копейку претендующими на то, что они выражают некое общественное настроение, — это не мысли. Это просто ерунда. При первом же разговоре с ними, если вы не только эмоции используете, но и мысль, вы победите. Другое дело, что одними словами эмоции победить нельзя. Необходимо противопоставить им нечто равноценное.

Поэтому я хочу выразить благодарность авторам. Хочу сказать, что это исключительно важная и интересная работа. Это фильм, который хотел донести мысли, которые я сейчас сбивчиво формулирую, художественным словом, эмоционально наполненными образами, которые заставили бы задуматься.

Алла Гербер. Я президент фонда «Холокост». Я двадцать лет занимаюсь этой проблемой. И я давно ждала появления такого фильма на экранах. Давно пора об этом заговорить, пора об этом думать, о том, что общество больно, как

"Россия 88"

ВИЧ-инфекцией, ксенофобией. Есть такая банальная фраза: пусть будет больше таких фильмов. Я этого говорить не хочу. Но то, что этот фильм вызовет дискуссию, то, что он убедит в необходимости об этом думать и говорить, — вот за это спасибо вам большое.

Дмитрий Зимин. Практически все, что я хотел сказать, уже было сказано. Я временами испытывал чувство страха. У меня была мысль даже умотаться к черту. И правильно, что одна из задач фильма — вызвать у зрителя чувство страха за то, что происходит в моей стране. Проблема в том, что в мировой истории самые большие злодеи, от Сталина, Гитлера, Чингисхана, черт его знает кого, всегда пользовались колоссальной любовью народных масс. Причем любовью вполне искренней, подчас истеричной. Сила завораживает. И этот момент в фильме есть. Я ощутил страх от того, что кто-то может восхититься: «Ох, какая сильная банда!» Этот страх воздействует сильнее, чем разоблачение. И если в этом состояла цель фильма, то она достигнута, мне лично было страшно. И с окончанием фильма страх не прошел.

Тимур Халилов. Я сидел на просмотре и периодически отписывался сообщениями. Мне пишут: «Ты где»? Я отвечаю: «На просмотре фильма «Россия 88». «Ну и как»? И я написал то, что Дмитрий Борисович сказал: «Страшно». Действительно страшно. Это ужас. Не фильм ужасный — он, кстати, замечательный.

Еще очень важно и очень страшно, что в фильме стерлась грань между патриотизмом и фашизмом. В фильме не раз было произнесено: «Да ты что, окстись, мужик, какой я тебе фашист? Я патриот». Давайте все же различать патриотизм и различные проявления национализма, потому что национализм бывает этнический, бывает гражданский. У нас гражданского национализма, то есть гордости за страну, нет, потому что у нас активных граждан нет.

Иван Останин. У меня такой вопрос. Тут было сказано, что в «Американской истории Х» герой показан с двух сторон. Можно увидеть его и как полного негодяя, но и положительного героя. А в этом фильме все вроде звери — зверь, убийца, больные люди, опять зверь, чудовище, и все как бы по одной линии

идет. И в этом плане меня очень удивила концовка, мне кажется, она у вас из логики повествования выбилась...

П.Бардин. В первоначальном варианте фильма звучал текст про то, что эти парни кого-то уже убили в электричке. И мы его убрали, потому что убийство — это переход в совершенно иное качество. В этот момент человек очень сильно разворачивает свою судьбу. И так как наш герой все-таки, по моему мнению, незаконченный зверь, а с какими-то остатками человеческого, то, я думаю, в его сознании что-то переворачивается, потому что можно нажать на курок в состоянии аффекта, но потом ты должен с этим жить.

Сергей Ковалев. Я, наверное, не стал бы выступать, если бы не услышал слов «ксенофобия» и «патриотизм». А после того как я их услышал, мне тоже захотелось кое-что сказать. То, что мы привыкли называть естественным правом, это право вовсе не естественное. Нет ничего более противоестественного, чем это право. Под естественным правом подразумевают право сильного, право кулака. А такие вещи, как приспособительное право — альтруизм и все, что мы привыкли уважать, это совсем недавнее приобретение. Это приобретение того времени, когда человек стал потихоньку выползать из дарвиновского мира. Ксенофобия была необходима в дарвиновском мире. Необходима в стаде, роде, прайде и т.д. и т.п., потому что люди были окружены враждебным и непонятным миром. А сегодня это анахронизм, который подчас подпитывается по политическим соображениям.

Теперь о патриотизме. Я знаю очень много хороших людей, искренне считающих себя патриотами и, наверное, не без оснований. Так вот, я хотел бы, чтобы вы задумались о том, насколько близок патриотизм ксенофобии и насколько мы недалеко ушли от дарвиновского мира. А это самая опасная вещь.

Алексей Конышев. Я уверен, что фильм не вызовет симпатию к фашистам. Да, есть эпизоды, в которых эти парни кажутся вполне адекватными, но есть и очень важные отпугивающие детали — это крики «зиг хайль», это свастики, и это не вызовет поддержку. Если мы говорим, что 60—70 процентов населения одобряет лозунг «Россия для русских», то я не сомневаюсь, что 95 процентов населения отвергает лозунг (давайте тоже назовем это лозунгом) «зиг хайль». И «зиг хайль» в России не пройдет, это очень важный момент.

П.Бардин. Мне кажется, что дарвиновская теория по-прежнему актуальна, но она должна выйти на другой уровень. Нужно конкурировать не на уровне каких-то первичных потребностей и не на уровне силы: должна быть конкуренция талантов. Сила не дает сейчас преимущества в нашем информатизированном и глобальном обществе. Преимущество дают талант и интеллект.

Яна Ахметова, *Казань.* В Германии эта тема прорабатывается в течение полувека, огромные деньги тратятся на создание подобных фильмов. Много фильмов и много фестивалей с темой толерантности. Там такое кино никого бы не удивило. А в Израиле, где некоторые фильмы про Гитлера запрещены, есть скинхеды.

А вопрос у меня такой. Когда я смотрела на этих мужиков, то видела в них самцовое желание драться, убивать и доказывать свою силу. Ну какими талантами они могут конкурировать? Только физической красотой либо силой.

П.Бардин. Безусловно, это история подростковой агрессии и история альфасамцов. Мне кажется, необходимо предоставлять подросткам и молодежи возможности для развития — если спорт, то спорт. Может быть, среди них найдется человек, кто книжки полюбит читать. А если человеку нравится воевать, у него для этого тоже есть возможности. Мне кажется, контрактная армия, например, была бы хорошей возможностью для некоторых ребят реализовать свою агрессию в правильном русле. Можно еще пойти работать в милицию, если рассматривать милицию не как форму заработка, а как реализацию справедливости.

Максим. Сочувствуете ли вы этим ребятам? Вот мы тут говорим о толерантности и выступаем против убежденных патриотов радикального движения среди русских. Но почему-то молчим о том, что такие есть и в других народностях. Почему мы рассматриваем так однобоко эту проблему? Я радикальность во всех этих движениях далеко не одобряю, но нельзя же отрицать тот факт, что приезжие объединяются в диаспоры, живут вместе и друг друга поддерживают. У русского человека не настолько укоренена вот эта, не знаю, то ли в мозгу, то ли в менталитете, идея единения. Возможно, из-за этого возникают мелкие радикальные группировки. Люди разрознены.

П.Бардин. Я понял. Этот вопрос имеет прямое отношение к русскому национализму, но не как к идее нации, как содружеству народов.

По поводу толерантности. Извините, раз уж мы перешли на нации, можно перейти и на личности. У меня ощущение, что при отсутствии толерантности, как было в древней Спарте, вы могли бы до совершеннолетия просто не дожить. Вас бы съели более сильные товарищи.

Что касается единения нации и общин, у меня ощущение, что пришел век индивидуальной конкуренции, потому что диаспоры не всегда выигрывают. На рынке побеждает тот продукт, который хотят потребители, а не тот, который сделан диаспорой. Больше того, единение по национальному признаку иногда антиэффективно. Оно не конкурентоспособно, потому что люди собираются по принципу родственных связей, а не по принципу талантов. Что же касается однобокости нашей позиции, то кажется, что русские люди не очень нуждаются в защите, живя в своей стране. Безусловно, есть националистические движения и фашистские движения в других странах, и интересы русскоязычных меньшинств ущемляются тем или иным образом, это факт. Но разве вы видите реальные основания для того, чтобы защищать права титульной нации в России? От кого? Не кажется ли вам, что это дело персональной ответственности человека за свою судьбу? И если человек считает, что кто-то объединился в диаспоры, в общины и проталкивает своих, а он на обочине, это просто его индивидуальный крах, его пораженческая психология и отсутствие у него мотивации самосовершенствоваться, образовываться, получать ремесленные навыки и достигать успеха.

Борис Чернышев. Я хотел бы выразить благодарность создателям картины. Действительно, фильм упирается в глубокую культурную проблему, которая проявляет себя в последних секундах ленты. Главный герой говорит о том, что, мол, я это делаю, потому что я их не понимаю, потому что они не такие, как мы. Так вот, если сейчас предпринимать какие-то меры, обращая внимание на культуру, мне кажется, это поможет решить проблему.

Лида. Я хотела бы спросить по поводу массового показа. Если он будет разрешен, то с какого возраста, скажите? Дело в том, что, предположим, пойдут смотреть фильм подростки, у которых личность только формируется. Вы не боитесь, что они неправильно растолкуют то, что вы хотели сказать, и у героя появятся последователи?

П.Бардин. Насколько я знаю, ограничение у нас будет 18 +. Такое же было на фестивале в Ханты-Мансийске. Я бы разрешил как минимум с 16-ти, потому что знаю, как смотрели фильм дети наших друзей. Реагируют они абсолютно адекватно, иногда намного адекватней, чем взрослая аудитория. Я не считаю, что фильм в принципе может навредить. Если его запрещать, надо запрещать как минимум компьютерные стрелялки, «Бригаду», «Бумер», «Брата» и практически все телевидение. А теперь — спасибо вам большое за то, что вы пришли. Мы мечтали о такой аудитории, когда делали фильм. Я очень хотел бы ближе познакомиться со многими людьми, которые были сегодня в зале.

ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ

Разные войны

Говорят, что жизнь проста. Это неправда. Она еще проще.

Не надо изумляться тому, что в России нацистские побеги пробиваются сквозь любой асфальт. Это непрофессионально. Оставим всхлипы и причитания публицистам второго разбора.

Наша страна ценой величайших жертв победила нацизм. Но данный всемирно-исторический сюжет не имеет никакого отношения к нашим собственным нацистам. Как если бы сказать: жизнь так прекрасна, а люди все равно умирают! Что это они, в самом деле?

Наша страна (СССР, а потом Россия) не смогла, да и в принципе не могла перепахать, переделать ту почву, на которой нацизм произрастает.

Ибо что такое нацизм? Реакция на демократию. А прежде всего — на либерализацию рынков. И мирового рынка, и особенно рынка труда в отдельно взятой стране. Ведь не случайно в Европе это случилось именно в 1930-е годы, в эпоху модернизации. Когда прежние сословно-расовые преграды рухнули окончательно. Раньше ведь как было? Все лучшее — своим. Нашим. Работа, образование, жилье. Уважение. Давно живущие в стране меньшинства знают свои шестки. Евреи одалживают деньги под сносный процент. Арабы продают шелка и пряности. Армяне и греки тоже чем-то прилично-привычным занимаются — винами и маслинами. Китайцы стирают белье. А любой приезжий — это всегда казус. Даже интересно на живого негра посмотреть. Никто не скажет «понаехали!» — потому что не понаезжали. Все идет по общепринятому, издавна заведенному порядку.

Но вот порядок резко поменялся — в ходе модернизации и глобализации. Местные и зарубежные чужаки стали теснить своих, наших, здешних. Особенно если учесть, что меньшинства всегда держатся кучей, помогают друг другу, говорят по-своему. Поэтому кажутся особо хитрыми и опасными. Это, извините, закон.

Представим себе на минутку, что евреев полтораста миллионов, а среди них живут полмиллиона русских. Ясно, что малочисленные русские будут

более образованными, активными, пробивными по сравнению с количественно преобладающими евреями. В процентном отношении, разумеется. Тут же появятся мифы о хитром Иване, который обманывает простака Хаима.

Но обычный человек не способен на такие умственные упражнения. Ему обидно здесь и сейчас. У него отняли. Его тем самым унизили. Он хочет реванша, тоже здесь и сейчас. Переубедить его очень трудно.

Потому что, с одной стороны — вечные и безличные законы самоорганизации общества. Почти неотличимые от законов, по которым живут звери лесные и даже травы полевые. Почва, матрица, основа. А с другой стороны — высокие принципы гуманности и права, тающие, как белая кипень на черной волне.

Человека, который ненавидит «черных», евреев, либералов и «американосов» и свою ненависть выражает простым кулачным способом, ни в чем убедить невозможно. Война с Гитлером, ненависть к Западу, битье гастарбайтеров и рисование свастик на синагогах — для него это одна и та же война. Извините, отечественная. Наши против чужаков.

Насильственное убеждение таких людей (какой-нибудь «лагерь толерантности») будет, в свою очередь, негуманным и противоправным. Нужно наказывать за нарушение закона. И не давать снисхождения и потачки. Это трудно, потому что некоторые правоохранители душою с ними, со скинхедами и погромщиками. «Конечно, убивать нельзя и поджигать нельзя, — вздыхает человек при должности, — но, с другой стороны, ведь достали черные! Достали ведь!»

Победа СССР над нацизмом использовалась как психологическая заслонка. Дескать, какой фашизм в стране, которая так пострадала от фашистов и такой кровью их победила?!

Увы, увы. Война с Гитлером закончилась победой. Война со своими нацистами еще предстоит, и никто не предскажет ее итогов. Здесь два главных фронта: политика государства в сфере занятости и позиция интеллектуальной элиты в области разумного, доброго, вечного. Пока с этих фронтов не слышно ободряющих сводок.

АЛЕКСЕЙ ЛЕВИНСОН

Фашизм «в разумных пределах»

Существует ли фашизм в России? По данным последних лет, россияне вполне отдают себе отчет в его существовании. В 2005 году на вопрос: «Есть ли в России фашисты?» наиболее часто (треть опрошенных) давался ответ: «Да, и их стало больше». В последующие годы так считала уже половина опрошенных. Около половины же соглашались с формулировкой, что «политический экстремизм, фашизм» распространен или очень широко распространен.

Совсем иначе выглядят ответы на вопрос, находят ли россияне в этом опасность. Так, в исследованиях, проводившихся в 2007—2008 годах, на тему «что представляет сейчас основную внутреннюю угрозу для России?», суждение «политический экстремизм (фашизм, мусульманский радикализм, крайний национализм)» оказывалось на предпоследнем месте. Его выбирала одна десятая — одна двадцатая часть опрошенных. Скинхеды, националистически настроенные группировки оказались на втором месте от конца в перечне групп, представляющих «наибольшую угрозу безопасности общества».

Выходит, фашисты есть, но мы их не боимся.

Уточним, как относятся россияне к действиям скинхедов. Вне зависимости от постановки вопроса, большинство выбирает ответы, говорящие об отрицании таких действий. Полное одобрение рискуют выразить менее десяти человек из ста. На этом фоне привлекают внимание относительно многочисленные ответы, оказывающиеся в тени прямого массового осуждения. Здесь на втором месте, в качестве обертона, ответа не вслух, а про себя, оказываются суждения вроде «не одобряю их действия, но они должны иметь возможность выражать свои взгляды», «отношусь к ним («бритоголовым») без особых чувств, как к любым другим».

Если же говорить об отношении общества не к группировкам, то есть к тем, кто прямо идет на нарушение законов и человеческих норм, а о не подлежащих суду материях — их идеях и лозунгах, то здесь названный обертон получает место тона основного. Идею «Россия для русских» с тех пор, как социологи начали изучать отношение к ней в конце 1990-х и до последнего времени, поддерживало со словами «ее давно пора осуществить» меньшинство (примерно 15 процентов), но другое меньшинство (примерно 25 процентов) отвергало со словами «это настоящий фашизм». А поддержку большинства (42 процента в 2008 году) получал, так сказать, компромисс этих крайних позиций: идею «Россия для русских» было бы «неплохо осуществить, но в разумных пределах».

Таким образом, идею если не национальной исключительности, то национального исключения всех «не наших» российское общество сегодня поддерживает. При этом публика в массе своей избегает любых крайностей, сама идти на риск крайних (по-нынешнему «экстремистских») действий она не согласна. Формально люди не одобряют и тех, кто берет на себя этот риск, в частности — своих молодых сыновей, которые идут очищать страну от «черных». Но они готовы одобрять их в каждом частном случае. Ведь эти «наши дети» в своих нападениях на «не наших» как раз и осуществляют то самое, что, по убеждениям остальных — отводя глаза, проходящих мимо, — «было бы неплохо осуществить». При этом они разве что преступают «разумные пределы». Только и всего.

Теперь пора сказать, что употребление слов «российское общество» в этих контекстах неуместно. Общность, которая испытывает такие чувства, — это общность, основанная не на гражданских отношениях, а на связях более низкого и архаического порядка, свойственных родовым, племенным, этническим группам. В вопросах об отношениях к «чужим» большая часть ответов — это ответы не граждан, а этноморфной массы. Ей не присуща общечеловеческая этика, для нее мир — это место борьбы «своих» с «чужими». И все средства тут хороши.

Поэтому неудивительны вердикты присяжных, оправдывающих убийство дюжиной вооруженных одного безоружного, убийства взрослыми детей. Понятна и связь этих проявлений с широкой поддержкой полковника Буданова. Россия, русские убедили себя в том, что на них пошла чужая сила. «Черные», «не наши» обрели статус внешнего врага, а по отношению к нему действуют соответствующие правила и нормы. И, наоборот, не действуют общечеловеческие, обычные законы страны.

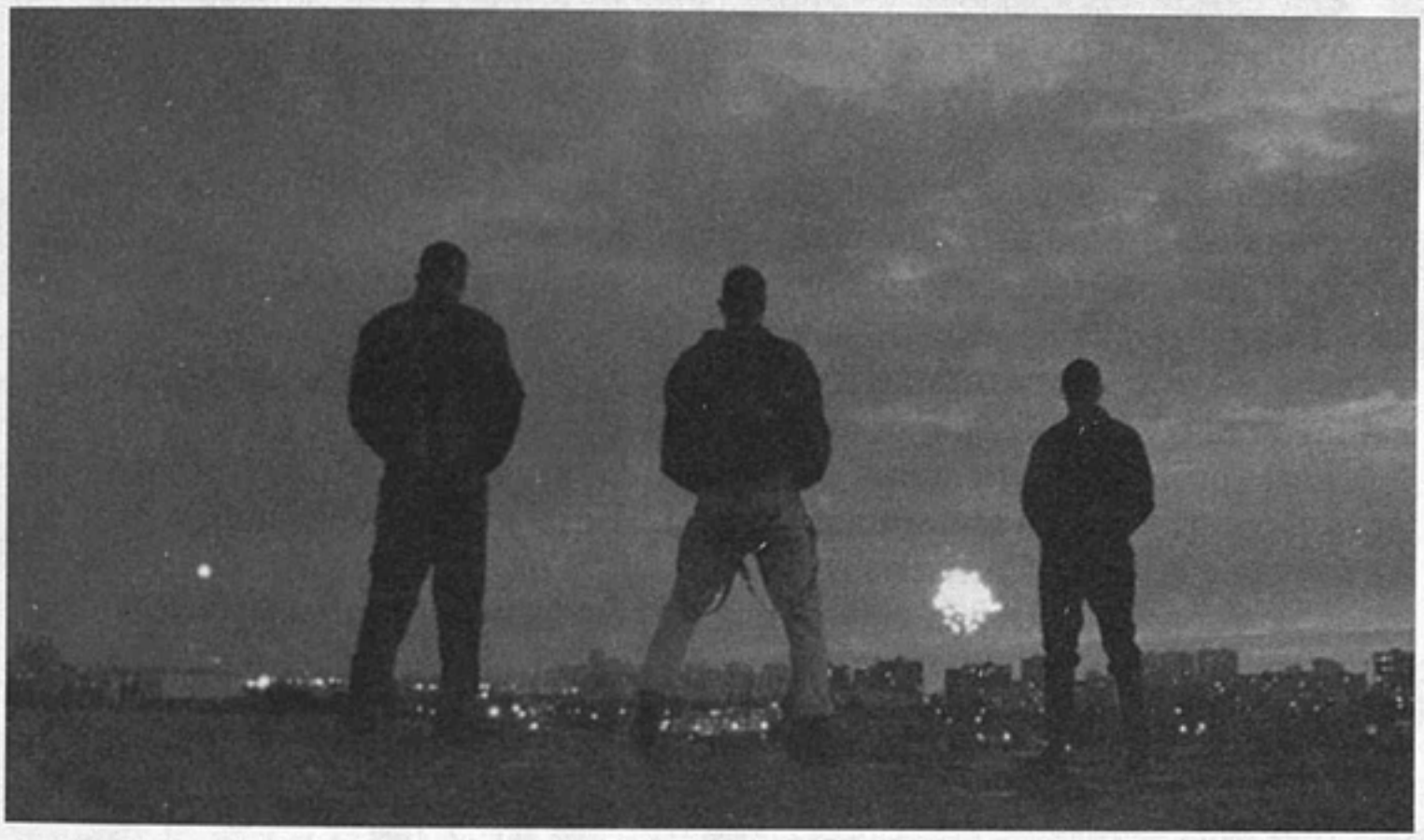
Читатель скажет: к чему рассуждения об архаических общественных формах, когда есть современное уголовное законодательство, ясно квалифицирующее эти действия как тяжкие преступления. Существуют современные институты — правоохранительные органы, имеющие недвусмысленные должностные инструкции для действий в таких обстоятельствах. Надо только добиться, чтобы милиция делала свое дело, и скинхедов не станет слышно и видно.

Драма заключается в том, что для Российского государства со стародавних времен «европейские» (ныне «общечеловеческие») законы, правила, институты — такой же политический ресурс, как «азиатские», черносотенные (ныне «националистические») силы и институты. Эти силы возникают спон-

танно и снизу, будучи эманацией этноплеменной компоненты общества. Но они никогда не воспроизводятся вне контроля государства в лице, как правило, его тайных служб. Государство по собственному соизволению их то выпускает на волю, то загоняет назад. История погромов убедительно показывает, что все они сперва допускались, а затем пресекались властями. Так поступали и царская, и большевистская власти. Нынешняя не нашла сил вырваться из этой традиции.

ВЛАДИМИР МУКОМЕЛЬ

Ненависть от страхов



«Россия 88»

Нацизм подпитывается в настоящее время ксенофобией, поразившей российское общество. Лозунг «Россия для русских!» поддерживается, по данным Левада-Центра, большинством россиян. Ксенофобские настроения не являются уделом одних маргиналов и распространены, что и фиксирует фильм «Россия 88», практически во всех слоях российского общества.

Конечно, ксенофобии проецируются в первую очередь на представителей мигрантских меньшинств. И здесь фильм Павла Бардина не грешит против реалий: ключевой вопрос, задаваемый главным героем: «Как вы относитесь к мигрантам?»

Увы, в 2000-х на смену достаточно толерантной молодежи конца 1980—1990-х годов приходят другие когорты, социализировавшиеся в другом, более ксенофобском социальном контексте. Они солидарны с самыми жесткими мерами по отношению к мигрантам и меньшинствам («можно применить и жесткие методы»). В массовом обследовании молодежи, проведенном пару лет назад, на вопрос: «Как следовало бы поступить с незаконными мигрантами?», 22 процента респондентов ответили, что их следовало бы «ликвидировать», 21 процент — «изолировать от общества».

Было бы упрощением объяснять рост ксенофобии возросшим масштабом миграции, конкуренцией с вновь прибывшими за ресурсы социокультурным шоком. Причины распространенности ксенофобии глубже.

Огромную роль играет специфика нашего социального обустройства. Во-первых, в российском обществе сейчас отсутствует вера в себя, в других людей, в совместно построенные институты. Люди доверяют лишь своему ближайшему окружению — семье, родственникам, друзьям. Агрессия по отношению к «чужим» становится естественной реакцией на бессилие личности и социальной группы.

Во-вторых, наше общество по-прежнему живет с мобилизационным сознанием. С непреходящими поисками врагов, внутренних и внешних («против кого дружить будем?»).

В-третьих, присутствует традиция насилия. Государственного, противостоящего всяким потугам организации институтов гражданского общества. Культивируемого практически всеми обстоятельствами жизни, а также самой элитой. Вспомним, что лозунг «Если враг не сдается, его уничтожают» сформулировал великий гуманист — Максим Горький. Не будем забывать и о насилии в семье, имеющем большую традицию.

Дух конфронтации пронизывает все общественные дискуссии в России, а понятия «ненасилие», «терпимость», «компромисс» имеют явную негативную коннотацию.

Осуждение ксенофобии, как правило, идет лишь с этической позиции. Но пора понять: такой тип сознания еще и не прагматичен. Он растаскивает общество по этническим клеткам, угрожает самой российской государственности. Сегрегированное общество лишено будущего.

Каналы распространения ненависти к «чужим» известны: массмедиа, выступления публичных политиков, массовая культура, особенно молодежная субкультура, отдельные представители интеллектуалов. Кажущийся вывод: достаточно их перекрыть, ввести элементы если не пресловутой политкорректности, то элементарной чистоплотности, прекратить разглагольствования об «аккуратном национализме». Увы, этого совсем недостаточно.

Есть три фундаментальные проблемы. Во-первых, отсутствие общезначимого стратегического выбора для страны. Имеются альтернативные взгляды на будущее России. Согласно одной точке зрения, исходя из демографических, экономических, геополитических вызовов, мы обречены на приток иммигрантов. Другая гласит: наши перспективы — в последовательной и настойчивой ориентации на русско-православное культурное ядро, в жестком ограничении иммиграции.

Во-вторых, в России нет институтов, которые не на словах, а на деле боролись бы с ксенофобией. В США в свое время решающий вклад в борьбу с расовой сегрегацией внесли четыре таких института: Верховный суд, армия, спорт и шоу-бизнес. А у нас? Системы, призванные преодолевать проблемы, превратились в системы, их порождающие.

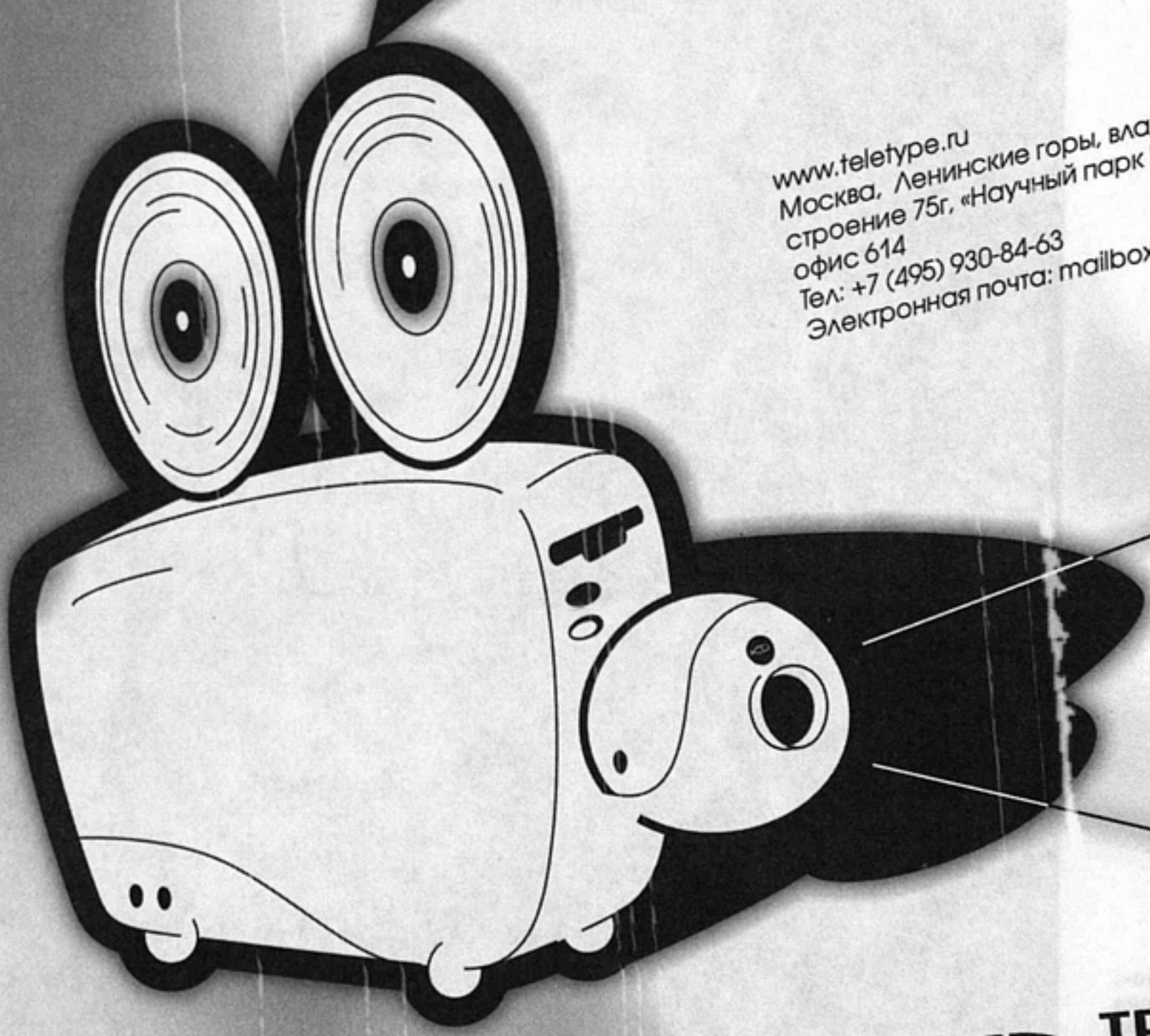
В-третьих, отсутствуют инструменты, которые согласовывали бы интересы разных социальных и политических групп. Ксенофобия — ненависть от страхов. Даже если бы эти страхи были надуманы, они становятся социально значимой проблемой, так как воспринимаются таковой общественным мнением. Если в обществе — хотим мы того или не хотим — доминируют подобные настроения, они должны быть услышаны. Но для этого они должны быть артикулированы. И это будет проблемой для героев фильма «Россия 88»: вступая в контакт с обществом, они обречены на выход за пределы своего птичьего-матерного языка. («Не говорят так». — «А как говорят?»)

Необходим подлинный, а не имитационный диалог. Когда отсутствуют переговорные площадки и нет механизмов, учитывающих интересы различных групп, общество обречено на то, что дискурс подворотни — не артикулированный, не подвергаемый критике и обструкции — будет присутствовать везде.

В этом случае ксенофобия, как и сегодня, будет не только существенным продуктом, но и инструментом функционирования российского общества.

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

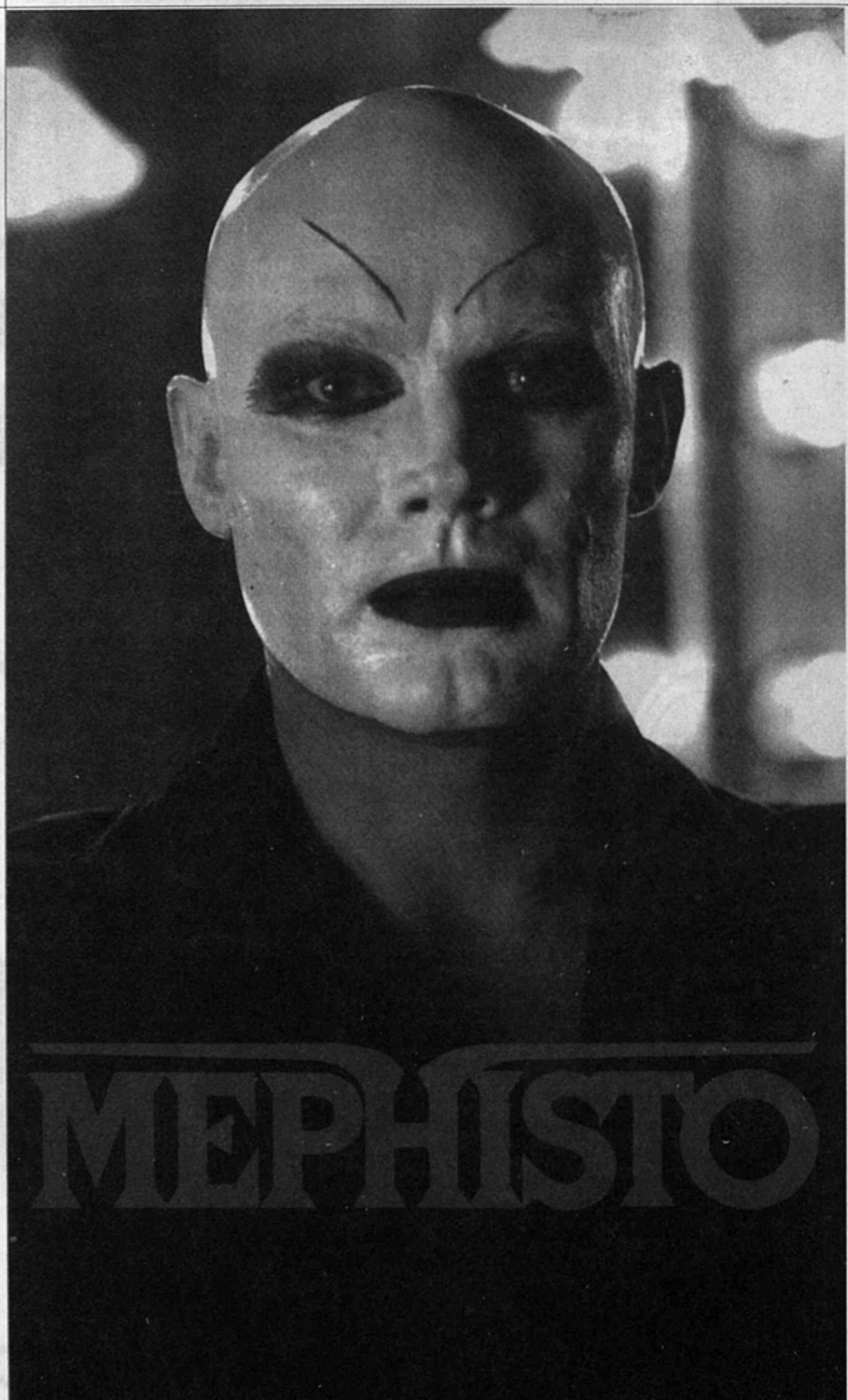
TELE TYPE



www.teletype.ru
Москва, Ленинские горы, владение 1,
строение 75г, «Научный парк МГУ»,
офис 614
Тел: +7 (495) 930-84-63
Электронная почта: mailbox@teletype.ru

TELE TYPE

К О М М Е Н Т А Р И И



**«Мефисто»,
режиссер
Иштван Сабо**

ИРИНА ЩЕРБАКОВА

Травма памяти

Тридцать лет назад Третий канал западногерманского телевидения начал трансляцию американского четырехсерийного телефильма «Холокост» (режиссер Марвин Хомски), и половина взрослого населения страны с огромным напряжением день за днем следила за историей двух семей — еврейской семьи Вайс и немецкой Дорф, судьбы которых постоянно переплетаются, только члены еврейской семьи становятся жертвами Холокоста, а глава немецкой выступает в роли одного из его главных исполнителей. И хотя телефильм вызвал нарекания со стороны историков и очевидцев, обвинивших создателей в превращении чудовищнейшей катастрофы XX века в сюжет для «мыльной оперы», эффект был налицо: впервые, спустя много лет после войны, в самые благополучные в Европе гостиные снова пришли те, о ком все эти годы большинство обычных немцев старались не вспоминать, — бывшие соседи, одноклассники, сослуживцы, потом куда-то исчезнувшие. «Но мы ведь ничего не знали» — было главной немецкой формулой всех послевоенных лет.

Реакция на телефильм довольно ясно продемонстрировала, что немецкий обыватель до сих пор не слишком реагировал на усилия немецких интеллектуалов, политиков, журналистов по осознанию прошлого. И то, что теперь толчок был дан извне, что немецкая история была рассказана американцами и бюрократический термин Endlosung (окончательное решение) был заменен английским словом «холокост», с тех пор ставшим общеупотребительным, только облегчило для немецкого зрителя восприятие фильма. Этот телесериал в самом деле вызвал у многих потребность вспомнить и, может быть, впервые за долгие годы сопереживать. То, что известные немецкие психологи Александр и Маргарете Митчерлих в своей нашумевшей книге, посвященной анализу травмированной немецкой памяти, назвали «Неспособностью к скорби» (1967), вдруг перестало быть характеристикой национального сознания. Отныне одной из главных задач немецкого общества становится стремление к тому, чтобы не только *скорбеть* о тех, кто стал жертвами нацистского режима, но и постоянно задаваться вопросом о том, что же произошло с Германией с 1933 по 1945 год?

Генрих Бёлль после показа фильма писал, что теперь отношение немцев к нацистским преступлениям можно поделить на две фазы: до фильма «Холокост» и после него. Эта первая столь широкая общественная дискуссия о немецкой вине, о соучастии, об ответственности имела самые прямые политические последствия. Германский Бундестаг отменил 3 июля 1979 года срок дав-

ности за преступления против человечества, совершенные в период национал-социализма.

Но путь, который привел к этому решению — с точки зрения сегодняшнего дня оно кажется само собой разумеющимся, — был долгим и трудным.

Немецкая память о нацистской эпохе для старшего поколения — родившегося в первое десятилетие XX века и сознательно участвовавшего в выборе Германией своего пути в 1933-м, — вплоть до начала 60-х годов состояла из двух половин. С одной стороны, из памяти о том, что было до 1941 года, то есть об экономических успехах и победоносных войнах. С другой стороны, вторая половина этой памяти была окрашена в совсем иной цвет: это память о немецких страданиях, которая вмещает в себя и Сталинград, и развернутую союзниками бомбовую войну, и бегство миллионов немцев от наступающей Красной Армии. В эту память автоматически включались и постигшие Германию послевоенные тяготы: оккупация, проводимая союзниками денацификация, голод и разруха. К тому же четверть немецких территорий, входивших в рейх до 1937 года, была отсечена от нее, и более 10 миллионов немцев, изгнанных из Силезии, Восточной Пруссии и Судетов стали переселенцами.

Все это вызывало чувство отчаяния, заставляло ощущать себя жертвами. И 8 мая 1945 года — день капитуляции Германии в послевоенные годы воспринимался как национальная катастрофа и никак не мог стать в немецком сознании днем освобождения. Главной жизненной задачей для миллионов немцев было теперь стремление приспособиться к новой жизни, справиться с собственными страданиями и потерями. Нюрнбергский процесс большинство немцев восприняли как «правосудие победителей». Это отношение немцев точно воспроизводит Марлен Дитрих, играющая роль жены нацистского генерала в знаменитом фильме Стэнли Креймера «Нюрнбергский процесс» (1961).

Не желая признать свою ответственность за поддержку нацистского режима, многие немцы, особенно те, кто принадлежал к культурной элите, с невероятной обидой переживали процесс денацификации, которому их подвергли союзники. Один из наиболее ярких примеров — судьба известного актера и одного из главных театральных деятелей нацистской Германии Густава Грюдгенса (1899—1963), ставшего прообразом главного героя в романе Клауса Манна «Мефисто» (1936) и в одноименном фильме Иштвана Сабо (1981). Грюдгенс, оказавшийся в советской оккупационной зоне, был после 1945 года даже несколько месяцев интернирован. Но очень скоро вновь занял одно из ведущих мест в театральном мире ФРГ. Такова же была судьба главного кинодокументалиста «третьего рейха» Лени Рифеншталь и многих других. Никто из них не отрефлексировал по-настоящему свое соучастие и свою вину.

Денацификация воспринималась как процесс, навязанный союзниками, но и этот процесс под влиянием начавшейся «холодной войны» был быстро свернут. После образования Германии, в эпоху Аденауэра, и вовсе победила идея «подведения черты». В немецком обществе возник негласный договор о консенсусе на основе коллективного забвения и вытеснения недавнего прошлого. Для всех объявлялся «час ноль», и дальше с чистого листа начиналась новая жизнь (подкрепленная амнистией 1949 года).

Именно завеса молчания и даже сочувствия позволила в тот период скрыться многим прятавшимся нацистским преступникам, которые были переправлены в Латинскую Америку лишь спустя несколько лет (например, Эйхман или Менгеле, скрывавшийся до 1949 года в родной Баварии). На прежних местах оставались чиновники, сделавшие карьеру при национал-социализме, в школах и гимназиях преподавали учителя-нацисты, в судах заседали те же судьи. В фильме Курта Хоффмана «Привидения в замке Шпессарт» (1958), одной из лучших немецких комедий тех лет, есть символическая сцена: в зале суда внезапно со стен обваливается штукатурка и под ней оказывается плохо замазанная нацистская свастика.

И тем не менее Нюрнбергский процесс (продавленный союзниками, несмотря на сопротивление Москвы), сыграл огромную роль. И не только для Германии. Был создан прецедент осуждения за преступления против человечности, сам режим был назван преступным, его организаторы и структуры. И, глядя с нашей отечественной колокольни, можно сказать, что немцам очень повезло — с тех пор никто не может безнаказанно заявлять, что Гитлер был «эффективный менеджер», а гестапо «делало много полезного».

Уже в 40-е годы начинается процесс интеллектуальной рефлексии: Карл Ясперс читает в Гейдельберге знаменитые лекции о немецкой вине, Ханна Арендт, не вернувшаяся из американской эмиграции, пишет важнейшую книгу о природе тоталитарных режимов (к сожалению, дошедшую до российского читателя слишком поздно). Появились и первые попытки переосмысления недавнего прошлого в литературе. В немецком кино крупным событием послевоенных лет стал фильм Вольфганга Штаудте «Убийцы среди нас» (1946), где речь идет об ответственности за массовое убийство мирных жителей в одной из оккупированных стран.

Однако на уровне массового сознания все эти годы преобладало вытеснение, нежелание думать о вине и ответственности, которая в лучшем случае перекладывалась на Гитлера и Геббельса, на СС и гестапо. То, что произошло с немецким народом, воспринималось как почти мистическая катастрофа, как неумолимый рок и жестокая к немцам судьба.

И все-таки уже само строительство ФРГ как *демократической* республики, во главе с человеком, который был убежденным противником Гитлера, подразумевало полное отрицание «третьего рейха», и это не могло не приносить свои плоды.

С конца 50-х все большую роль в процессе осознания прошлого начинает играть следующее поколение. Это были люди, в большинстве своем призванные в армию в самом конце войны и после 1945-го оказавшиеся в глубочайшем психологическом кризисе, ведь они с детства подвергались массированной идеологической обработке в нацистских молодежных организациях — в гитлерюгенде или в союзе немецких девушек, создававших им мощную коллективную идентичность. Тяжело пережив крушение своих идеалов, но в гораздо меньшей степени испытывая жалость к себе, чем их родители, большинство из них с начала 60-х годов все громче выступают с требованием *расчета* с прошлым. И этот расчет начался прежде всего в создаваемых этими людьми литературе, искусстве, кино. Это были Генрих Бёлль и Гюнтер Грасс, Петер Вайс и Фолькер Шлёндорф со своим знаменитым фильмом «Жестяной барабан».

В начале 60-х проходят наконец первые *немецкие* процессы над палачами Освенцима, которые очень широко освещаются в печати; в Иерусалиме судят пойманного Эйхмана. Ханна Арендт, присутствовавшая на суде, напишет потом книгу о «банальности зла», которая вызовет бурную дискуссию, заставит заговорить о «преступниках за письменным столом».

Философы и литераторы Франкфуртской школы начинают разговор о смысле и роли истории после Освенцима, ставят вопрос: существует ли язык, которым можно описать такого рода преступления?

Однако главное поколение немецкого расчета с прошлым — это те, кто был еще моложе, кто родился в конце войны или сразу же после нее. Именно они составили костяк движения протеста 68-го года. Еще подростками они испытали шок от увиденных документальных съемок, сделанных американцами после освобождения концлагерей, стали главными читателями антивоенных романов. Они с ненавистью вспоминали своих «вечно вчерашних» школьных учителей, и они первые начали задавать вопросы своим молчавшим отцам — погибшим или живым. Ведь и вернувшиеся из плена, как правило, ничего не рассказывали о войне, но переносили свой жестокий опыт и перенесенную травму на свои семьи. Часть этого протестного движения приняла в Германии ультрарадикальные формы — отрицания ФРГ как фашистского государства,

которое должно быть уничтожено методами террора (характерно, что среди родителей членов знаменитой РАФ — «Фракции Красной Армии» было много бывших нацистов).

И только в 70-е в немецком обществе, прошедшем через разлом 60-х и через протест 68-го года, наконец начинается широкий пересмотр отношения к прошлому. В 1970 году канцлер Вилли Брандт во время визита в Варшаву сделал символический жест, встав на колени перед памятником Варшавскому гетто, и именно Холокост, уничтожение евреев, стал узловой точкой немецкой *переработки* прошлого. Холокост как самое страшное преступление против человечества, совершенное нацистским режимом.

Наконец, спустя сорок лет после окончания войны, президент ФРГ Рихард фон Вейцзеккер в мае 1985-го произнес свою знаменитую речь, где впервые день 8 мая 1945 года был назван днем освобождения для Германии. Одна из немецких газет писала позже: «Наша республика состоялась», и смысл этих слов заключался в том, что опыт ФРГ стал примером строительства демократического общества и национальной идентичности, в основе которой лежит осознание преступлений, совершенных в прошлом, и осуждение этих преступлений.

Начинается целенаправленная политика выстраивания памяти о нацизме, состоящая из многочисленных сегментов, — в государственных институтах и возникшем в Германии гражданском обществе. Новые люди приходят в университеты и издательства, создаются фонды и общественные организации, пишутся тысячи книг и диссертаций, возникают проекты и памятники, снимаются документальные и игровые фильмы. В 1973 году темой общегерманского исторического конкурса для школьников становится «Повседневность при национал-социализме». Немецких подростков впервые призвали задуматься над тем, как память о частном и семейном опыте совмещается с памятью о преступлениях нацизма. «Дневник Анны Франк» был включен как обязательное чтение в школьную программу. То есть произошло все то, что не было сделано в России в 90-е годы.

Опыт Германии — это прежде всего пример того, что работа с исторической памятью требует постоянных усилий со стороны общества. Так, важной вехой стал начавшийся в 1984-м «спор историков» — бурная дискуссия по поводу выдвинутой Эрнстом Нольте концепции, суть которой заключалась в том, что немцы были отнюдь не уникальны в том, что они делали в период нацизма, что лагеря были и у других стран и народов, что надо, наконец, «нормализовать» свою историю. За взглядами Нольте многие его оппоненты увидели прежде всего попытку снять с немцев груз ответственности за прошлое, и эта точка зрения была отвергнута большинством участников дискуссии. Позиция Нольте не случайно вызывает сегодня в России такой интерес — на него теперь очень часто ссылаются в отечественных дебатах о прошлом. У нас возникло собственное «нольтианство»: наши сторонники Нольте сегодня всячески стремятся доказать, что и у России было *нормальное* прошлое, что у всех народов были свои преступления, и хватит нам каяться (хотя — кто у нас кается?) и говорить о какой-то вине.

Дискуссии о прошлом не прекращаются в Германии и в последнее двадцатилетие, иногда они вспыхивают с такой силой, что выливаются в уличные демонстрации. Такой была реакция на выставку, посвященную преступлениям вермахта (прошедшую с 1994 года во многих городах Германии). Эта выставка вскрыла пласты массового сознания, в которых, как оказалось, еще живы мифы о «чистом» вермахте, о честном выполнении немецкими солдатами своего долга.

С начала 90-х становится очевидным, что устоявшиеся формы «работы с памятью» уже не столь эффективны для нового поколения немцев, что они плохо воспринимают одни и те же затверженные формулы, что нужно искать современный — в широком смысле — язык для разговора с молодыми о прошлом, менять устаревшую дидактику. С другой стороны, возникла опас-

ность банализации и упрощения, спекуляции на интересе к приватной жизни вождей рейха, даже эстетизации фашизма. Такой подход к истории нацизма ассоциируется прежде всего с именем Гвидо Кноппа, руководителя программ по современной истории на канале ЦДФ и автора десятков документальных фильмов и передач, посвященных «третьему рейху». Кнопп считается одним из создателей целого жанра в теледокументалистике, который критики называют dokutaenment или histotaenment (развлекательное зрелище на исторические темы). Эта «кноппизация», по выражению немецких критиков, предполагает достаточно упрощенный взгляд на чрезвычайно серьезные и больные для немецкого общества темы.

В результате «одомашнивания» истории возникает эффект постоянного присутствия всех вождей рейха рядом с вами на кухне или в гостиной, и автоматически происходит фальшивая историзация прошлого, когда полюс ответственности вновь отчетливо переносится на Гитлера и его подручных, а выхваченные из контекста бесконечные свидетельства «очевидцев» в результате выполняют функцию примирения с прошлым. (К сожалению, именно такой histotaenment победил сегодня и на нашем телевидении.)

Как показывают недавние исследования немецких социологов, у немецких подростков, выросших в пространстве этой телевизионной псевдорефлексии о прошлом, постепенно сложилась мифологизированная и упрощенная картинка, в которой не находится места для реального семейного опыта. Оказалось, что сегодняшние немецкие подростки не в состоянии представить себе, что их реальный дедушка или прадедушка мог иметь хоть какое-то отношение к нацистским преступлениям.

Устоявшаяся модель рефлексии о прошлом стала меняться, конечно, и после объединения Германии в 1989 году. Национальная идентичность и отношение к прошлому в ГДР выстраивались не вокруг проблемы немецкой вины и ответственности, а зиждились на мифе о коммунистическом антифашистском сопротивлении. Именно поэтому главным местом памяти о преступлениях нацизма в ГДР стал не Освенцим, как для всей Европы, а Бухенвальд, и центральной, знаковой оказалась не память об уничтожении евреев, а сильно мифологизированный образ антифашистского сопротивления. Тут не обходилось и без советского влияния — ведь в СССР память о Холокосте фактически изгонялась из официальной памяти о войне. Это не означает, что в литературе или в кино ГДР не появлялись талантливые фильмы и книги, полные настоящей рефлексии, но не они определяли главное направление официальной идеологии.

Многие мифы начали рушиться сразу после объединения. Так, например, открылось, что концлагерь Бухенвальд, как и Заксенхаузен, в течение пяти послевоенных лет был советским спецлагерем НКВД, где в тяжелейших условиях содержалось много невинных людей, интернированных по ложным обвинениям. Началась настоящая конкуренция жертв — выяснения, кто страдал больше: жертвы нацистов или коммунистов. Вообще, в последнее десятилетие в Германии все сильнее звучит тема немецких страданий, часто сопровождаемая упрощенной формулой: мы столько лет каялись за страдания, причиненные другим, что теперь можем вспомнить о себе. (Это, конечно, обусловлено и тем, что немцы до сих пор не «переварили» экономические и психологические последствия объединения, что безработица и неосвоенный груз прошлого в новых восточных землях рождают ксенофобию и правый радикализм и усиливают неонацистские настроения.) Снова очень широко обсуждается проблема изгнанных немцев (на что с сильнейшей аллергией реагируют поляки и чехи). Возникло даже слово «бомбокост» — когда речь идет о воздушной войне, развернутой союзниками.

Один за другим в последние годы на немецком телевидении (в основном на ЦДФ) появляются фильмы и телесериалы об ужасах войны — для немцев: «Дрезден» (2006) — о бомбежке Дрездена, «Бегство» (2007) — об эвакуации немцев в 1945-м из Восточной Пруссии, «Густлофф» (2008) — об истории

корабля «Вильгельм Густлофф», затопленного советской подводной лодкой. Все эти картины, собиравшие большие зрительские аудитории, сделаны по одной схеме: хорошие и честные немецкие герои страдают от тягот войны и злых гестаповцев. «Колодка» знакомая — напоминает старые клише 40—50-х годов. Наконец нарушилось многолетнее табу, и на экране — в фильме Оливера Хиршбигеля Untergang (2004, в русском прокате «Бункер») — появился Гитлер (в исполнении известнейшего немецкого актера Бруно Ганса). Появился тоже в какой-то мере как *человек страдающий*.

Все это, несомненно, может вызвать тревогу — не начинается ли и в Германии ревизия по отношению к прошлому. Немецкое общество, однако, чрезвычайно остро реагирует на угрозу смещения центра тяжести от собственной ответственности к собственным страданиям. Нельзя допустить, чтобы самокритичный пафос, составляющий самую суть новой Германии, исчез, был утоплен, размыт в некоей общей европейской памяти о войне.

Актуальность общественной борьбы с подобной угрозой продемонстрировала дискуссия вокруг книги воспоминаний Гюнтера Грасса «Луковица памяти» (2006), где писатель рассказал о том, о чем прежде никогда не писал. Оказалось, что реальные факты биографии Нобелевского лауреата не совпадают с официальной версией: совсем юным в самые последние месяцы войны Гюнтер Грасс служил в Ваффен-СС. Узнать такое о том, кто долгие годы был иконой поколения, которое взяло на себя ответственность за *настоящий* расчет с прошлым, выступало с обвинениями в адрес тех, кто что-то скрывал, стало шоком для немецкого общества. Снова завязалась дискуссия, которая продемонстрировала: травма двенадцати лет нацизма была для немцев столь сильной, что шрамы видны до сих пор, не проходят боль и желание еще и еще раз осмыслить причины и последствия национальной трагедии.

После ожесточенных споров в 2005 году на символическом месте — в самом центре Берлина, на огромном пустыре, который был ничейной полосой между Востоком и Западом, — был воздвигнут мемориал евреям Европы, уничтоженным нацистами (его авторы — Рихард Сецц и Петер Айзенман): стилизованное еврейское кладбище с подземным музеем напоминает о главном преступлении немцев в XX веке. Что могло быть символичнее для пройденного немецкой памятью пути?

В этом году Германия отмечает две важнейшие для страны даты — двадцать лет со дня падения Берлинской стены и семьдесят лет с начала второй мировой войны. Эти даты — начало войны и ее *настоящий* конец — вновь рассматриваются немецким обществом как повод для глубокого анализа и своего исторического прошлого, и своей памяти о нем.

24
k/c

ИСКУССТВО
КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

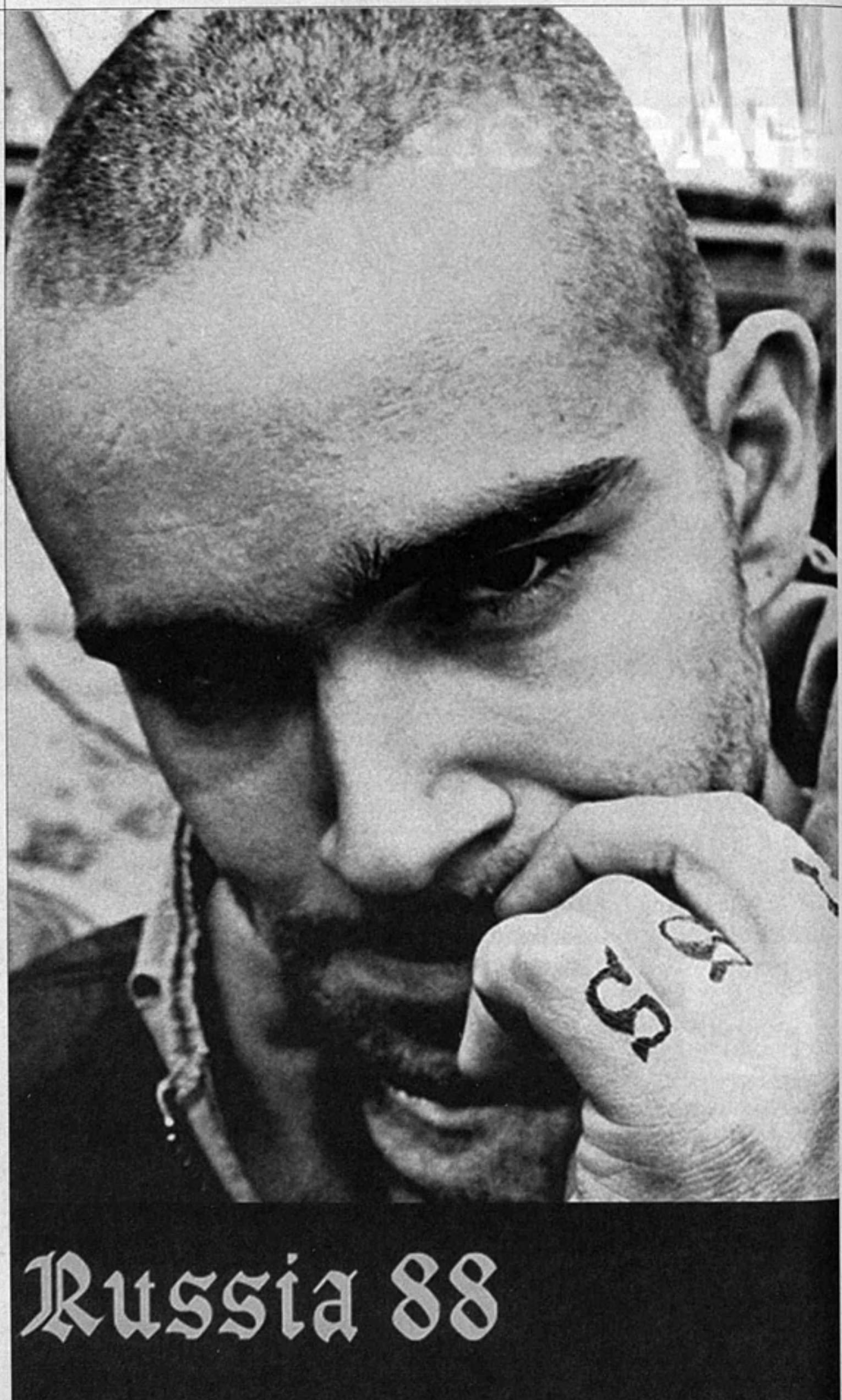
Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 151 56 51. Факс (499) 151 02 72. E-mail: filmart@yandex.ru 123319, Москва, ул. Усиевича, дом 9



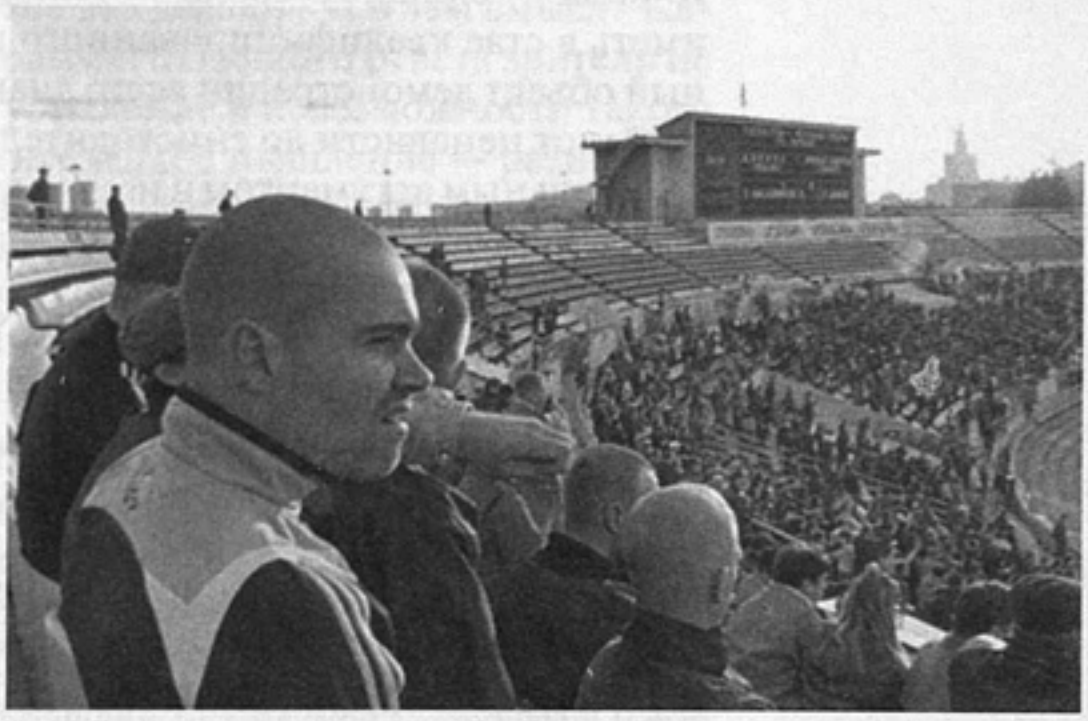
«Россия 88», режиссер Павел Бардин

ОЛЬГА АНДРЕЕВА

Смерть героя

Количество неприятностей, свалившихся на «Россию 88», могло бы составить честь любому фильму. Снятая по частной инициативе Павла Бардина и его команды, лента еще до проката стала скандальной, от чего сам режиссер с удовольствием отказался бы. Похоже, в сухом остатке для него важна вовсе не острота социальной проблематики, а частность взгляда, особое пространство, из которого увидена эта история. Лейбл «фильм о скинхедах» открывал любопытные рты и закрывал двери. И то, и другое делалось с шумом и пафосом. Видели фильм немногие, и напряжение ожидания рисовало соблазнительные картины остро поставленных тем, провокаций, авторской дерзости, новой эстетики и прочего. Но фильм не только об этом. Как частная инициатива он одновременно меньше и больше ожиданий.

Некий молодой человек с бритой головой, неплохо накачанными мышцами и нефокусирующимся взглядом находится в состоянии перегретой и трудно объяснимой агрессии. Отчасти это напоминает некое органическое расстройство — переизбыток витальной энергии, не облагороженной сознанием. Во время поездки на машине Сашка с друзьями буквально бьется в конвульсиях, выкрикивая дикие и невнятные кричалки. А их подвальный быт больше напоминает животный



«Россия 88»

Автор сценария, режиссер **Павел Бардин**
Оператор **Сергей Дандурян**
Композитор **Петр Федоров**
Звукорежиссеры **Кирилл Симаков, Александр Туркунов, Алексей Зобов**
В ролях: **Петр Федоров, Михаил Поляков, Николай Мачульский, Антон Кузнецов, Андрей Мерзликин, Иван Игнатенко, Михаил Павлик, Вера Строкова, Казбек Кибизов, Георгий Тотибадзе, Александр Макаров, Елена Токмакова-Горбушина, Александра Николаева, Петр Баранчеев**
2 План 2
Россия
2009

мир зоопарка. Когда Сашка выгуливает своего добермана, невозможно понять, кто кого ведет на поводке и кто с него пытается сорваться, оскалив пасть, в бессмысленный бег.

Во время просмотра трудно отключиться от подозрений в неигровой природе фильма. Пластика, мимика, интонации — все это настолько подлинно варварское, дикое, бессмысленное, что вступает в очевидное противоречие с самим понятием «актерская игра», которое есть в своих истоках явление культуры. Перед нами же нечто антикультурное, изнаночное, животное. Нечто разрушительное для человеческой природы вообще. Не исключено, что на съемочной площадке не обошлось без моральных травм, без тяжелой ломки актерского опыта. Для актера подобная органика — это своеобразное самопожертвование. Так работает не только главный герой, но и все действующие лица в кадре. Редкий случай, когда второстепенные персонажи отсутствуют даже в массовке. Работает именно пространственная атмосфера, молчаливое сплетение судеб, читающихся не столько в сюжете, сколько в выражениях лиц, в жестах. Ежесекундно зритель может наблюдать, как совершается эта ошибка, — душевное усилие подменяется страстной и бессмысленной витальностью. Такова молчаливая фигура девушки главного героя. На протяжении всего фильма она едва ли произносит больше двух фраз. Но если внимательно проследить за выражением ее лица, можно увидеть, как тоска сменяется беспомощностью, а беспомощность — яростью и отчаянием.

В группировку скинхедов каким-то ветром, истоки которого следует искать скорее в психоаналитических дебрях, а не в социальных мотивах, попадает существо совершенно другой природы — «мальчик из хорошей семьи» со смутно уловимым иудейским происхождением. Зовут его Эдуард, но здесь он, конечно, немедленно становится Абрамом. Эдуард для Саши и его пламенных соратников — идеологический объект ненависти. Но очарование парадокса — приютить в логове скинхедов бедного отпрыска чужого рода — слишком соблазнительно, чтобы от него отказаться. Приятно иметь в стае квалифицированного изгоя, изгоя по должности, официальный объект демонстраций всего диапазона здешних законодательных практик — от ненависти до снисходительного поглаживания по холке.

Сильным аргументом в пользу чужака оказывается и тот факт, что Эдуард-Абрам располагает видеокамерой, неким пропуском в скинхедский рай. Сквозь нее скины любуются собой, а мы видим их. Это — важнейший и ключевой момент в «России 88». Режиссер с первого кадра убирает себя как некий окультуривающий и концептуализирующий элемент повествования. Мы входим в этот сомнительный рай по тому же пропуску, по которому туда пускают неполноценных.

Этот ход позволил режиссеру перейти на другой уровень свободы, сплести более сложный рисунок, нежели плоская идеологическая оппозиция: глупые варвары-скины и умные зрители. Идеология оказывается изначально разрушена дрожью непрофессиональной руки снимающего. Ведь мы только просим, чтобы нам позволили посмотреть на все это. Режиссер ушел из кадра и из всякой политики одновременно. Он оказался там, где нет ни того, ни другого. Если пытаться географически определить это пространство, в голову приходит дантовский лимб — место, где обитают культурные герои. Вот здесь, на этой дистанции есть некоторая возможность произнести само слово «культура». Потому что на протяжении всего фильма для этого нет ни малейшей возможности. «Россия 88» вызывающе и яростно этому сопротивляется. Культура здесь присутствует как форма диалога с собственной противоположностью, чем-то напоминающей средневековые диалоги души и тела. Этот диалог происходит не на территории героев и даже не на территории сюжета. Культура убрана в пространство архетипов, парадоксальной невольности действия, так беспечально и прозрачно обреченного на трагедию финала.

Но до финала пока далеко. Пока еще все хорошо и у скинхедов, и у Сашки, и у бедного Эдуарда-Абрама. Летучий опрос людей на улицах и в электричках демонстрирует единство нации. На вопрос: «Согласны ли вы с утверждением «Россия для русских»?» вовсе не актеры, а реальные люди в реальном времени бодро отвечают: согласны. Чего еще надо для полной и бескомпромиссной победы? Сашка, ведущий небрежный спор с маловерами вроде отца и матери, только разводит руками: это не я придумал, таков выбор народа. Скинхедское сообщество военизируется, готовя себя

«Россия 88»

к большим, но смутно формулируемым целям. На протяжении всего фильма, подглядывая за этим безумием в безопасную щелочку-камеру, зритель будет задаваться вопросом: зачем они все это делают? И в чем смысл? Какова задача? Где конструктивная программа? Никакого ответа зритель не получит. Более того, получит стойкое убеждение в невозможности такого ответа. Социальная неврастения и политическое мышление — разные вещи. Можно биться в судорогах необъяснимой ненависти, как это делают герои фильма, но от этого никакое будущее не родится.

Впрочем, это политическое разоблачение слишком очевидно, чтобы составить главную мысль «России 88». Пожалуй, главное в фильме спрятано в природе того самого культурного взгляда, которым увидел эту нехитрую историю режиссер. И вопрос, и ответ автора лежат не в области политического, а скорее в стилистике и жанре фильма. Парадоксальным образом антикультурное пространство повествования в конечном счете выводит Бардина в культурный контекст трагически неотвратимой архетипичности, в исторический коридор предшественников. И здесь мы приближаемся к беспощадному финалу, который оказывается разоблачительным и для героев, и для самого автора, и для неочевидной концепции фильма.

Сашка узнает, что его сестра познакомилась с молодым грузином с местного рынка. Происходит кровавое столкновение на мосту. Один из лидеров скинов погибает. Бритоголовая армия принимает решение затаиться на время. Но «неправильная» любовь сестры — это уже не общее, а личное дело Сашки. На решающую встречу с сестрой и ее возлюбленным Сашка берет только слепо преданного Абрама с его камерой. Последняя беспомощно фиксирует попытки девушки заслонить собой друга и смерть обоих. Сашка с бессмысленным пафосом стреляет себе в голову. Экран темнеет, и по нему беззвучно начинает ползти бесконечный список жертв скинхедской агрессии последних лет.

И в этот момент начинаешь понимать, для чего и что это было. Перед нами финал истории русского «нутряного» романтизма — бессмысленно-

го и беспощадного. История «про скинхедов», в сущности, оказывается историей русского бунта.

В случае с «Россией 88» мы, похоже, имеем дело с тем, что называется «формульным повествованием». Обычно этот термин используется для обозначения сериальных сюжетов с жестким набором ходов вроде потерянных и найденных детей, измен, разлук и прочего в том же роде. Здесь ситуация сложнее. Формула «России 88» сложилась не в области «чтива», а как раз в самой что ни на есть высокой культуре. Перед нами действительно классический сюжет «о герое». Осталось только понять, где же сам герой.

Когда-то меня поразило замечание Лотмана о том, что структура образа Чичикова полностью повторяет образные черты Онегина и Печорина. Такова трансформация романтического персонажа. Однако на Гоголе русская история не закончилась. Что такое русский герой? Это человек, преисполненный неисчерпаемыми возможностями, которые не могут разрешиться в социальном действии. В этой точке рассогласования внутренней энергии и внешнего бессилия рождается трагический личностный надлом, который зритель-читатель воспринимает с глубочайшим сочувствием. Это модель, заданная Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем, Тургеневым и так далее.

Однажды заданная героическая парадигма в каждое новое время возрождается по-своему, выбирая нового преемника онегинско-печоринской традиции. Но начав с романтического пафоса XIX века, градус социальной позитивности по мере осовременивания неуклонно падает. Цепочка героев-одиночек, выродившихся в бритоголового Сашку, обнаруживает трагическую традицию жанра. А заодно ее же и разоблачает.

«Россия 88» — фильм о вырождении определенной интенции русского сознания, когда-то овеянной романтическим ореолом онегинской тоски и печоринской иронии. Теперь же, пережив целый ряд цивилизационных поражений, оторвавшись от какой бы то ни было социальной реальности, идея тоски по настоящему всего лишь беспомощно обыгрывает трагические формулы, ничем их не наполняя. Неофашистский пафос не в состоянии оправдать величие жанра.

В «России 88» зрителю нечего разделить, нечего узнать, нечего полюбить. Даже простое человеческое сочувствие здесь кажется пустым манипулятивным приемом, формульным оборотом, ложность которого быстро обнаруживается. Этот фильм куда серьезнее, нежели публицистическое разоблачение неофашизма. Мы имеем дело с разоблачением стилистическим. Частный и, безусловно, изысканный культурный взгляд автора поставил Сашку в контекст традиционного русского героического жанра, туда, где раньше стояли любимые герои школьных сочинений. Произведенный эффект оказался убийственным и для жанра, и для Сашки. Трагедия повторилась фарсом. Речь идет не столько о кризисе идеологии, сколько о кризисе романтической традиции.

Такие сюжеты рождаются на сломе культурных эпох и ставят точку в истории многодесятилетних очарований. Фильм Бардина требует не только нашего благородного гнева по поводу неофашизма. Он требует пересмотреть наши взгляды на героя и выработать новую героическую стратегию.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Фильм о фильме

О вещах, готовых стихах, тем паче о книгах промежутка трудно говорить.
О поэтах, которые идут через промежуток, легче.
Ю.Н.Тынянов. Промежуток

«Анну Каренину» Сергей Соловьев снимал очень долго, семнадцать, кажется, лет. К премьере он успел сделать фильм о фильме. О съемках «А.К.», о времени и о себе. Называется «2-Асса-2». На то, чтобы не плюнуть на «величие замысла», не капитулировать по дороге, не растерять, теряя и вновь собирая команду и деньги, ушла целая жизнь. Александр Абдулов и Олег Янковский не дожили до премьеры.

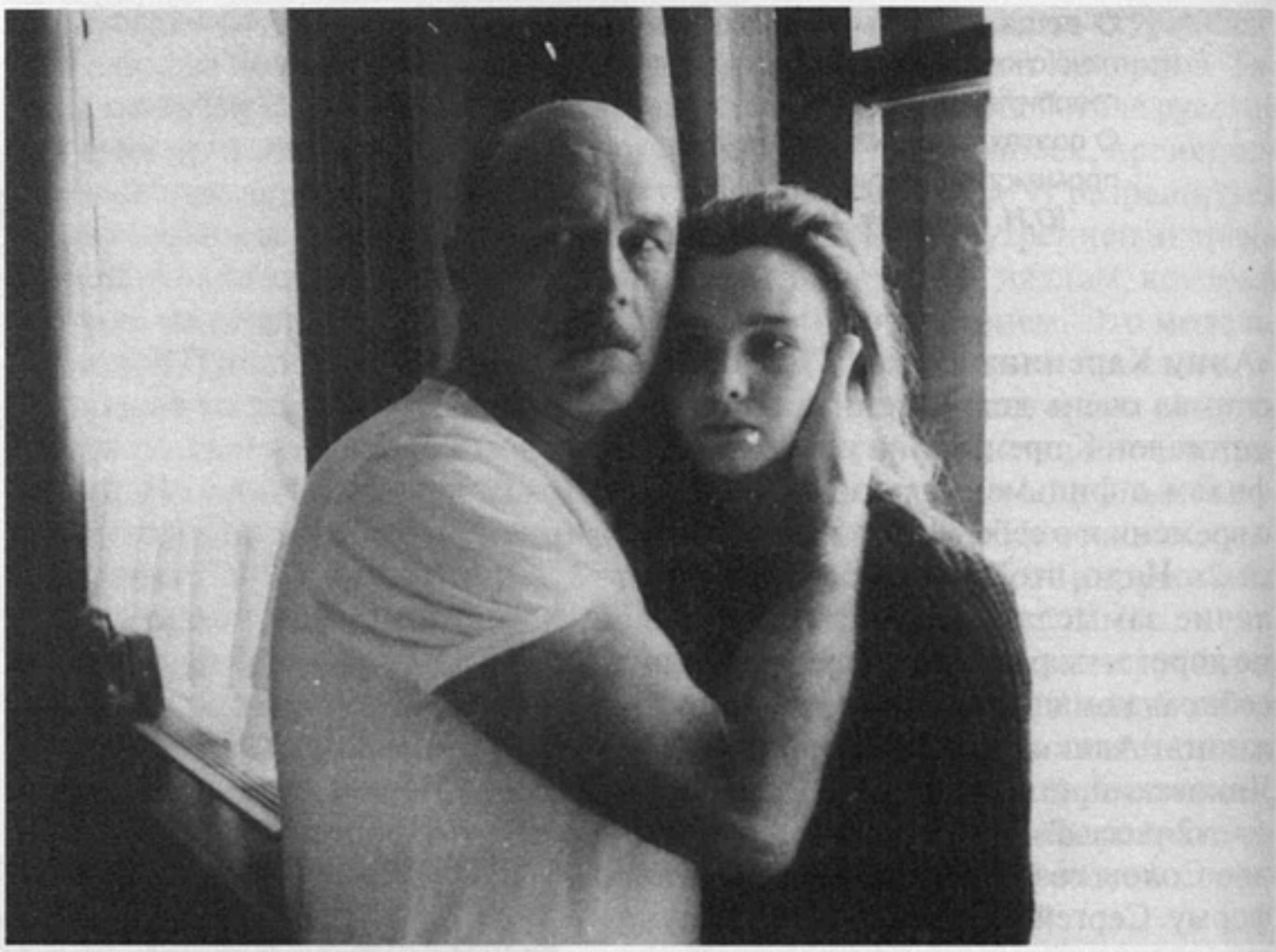
«2-Асса-2» — жесткое высказывание Соловьева, упакованное в легкую форму. Сергей Александрович, пошучивая, невротически твердит про вкус, упреждая о своем сугубо эстетическом отношении к действительности. Но, по-моему, и поэтому так серьезна местами веселая «2-Асса-2» — речь все же идет об этическом к ней отношении. Именно оно дает камертон восприятия картины сквозь ее аттракционы, виражи, страхуя возможность, а точнее, способность не озвереть, не задохнуться в нашем климате.

«2-Асса-2» запечатлела промежуток между буржуазной революцией 90-х и стагнацией нулевых, отцом которой лет двадцать назад назвал САСа Гребенщиков.

Успех первой «Ассы» был задуман Соловьевым как продюсерский, в сущности, ход. Хотя размаха публичного лома даже дальновидный Сергей Александрович предположить не мог. В кинотеатре «Художественный» должна была состояться премьера фильма «Чужая Белая и Рябой», который получил Гран-при Венецианского фестиваля. Увидав толпу сол-

«2-Асса-2»
Автор сценария и режиссер **Сергей Соловьев**
Оператор **Юрий Клименко**
Художники **Сергей Иванов, Вера Зелинская** *(участие)*
Музыка **Сергей Шнуров, Екатерина Волкова, Анна Соловьева, Борис Гребенщиков, Игорь Райхельсон**
В ролях: **Татьяна Друбич, Сергей Маковецкий, Анна Соловьева, Юрий Башмет, Сергей Бугаев, Александр Баширов, Екатерина Волкова, Сергей Шнуров, Наталья Коляканова, Олеся Судзиловская, Юрий Шумило, Леонид Ворон, Инна Капнулина, Марина Орлова, Светлана Тормахова, Михаил Крылов**
Cinema Line / «Югра-фильм»
Россия
2009

дат, призванных заполнить зал, Соловьев возмутился, задумался и... вспомнил про индийское кино (с музыкой, танцами), которое обожала публика во времена его юности. Истощившись после «Астенического синдрома», Кира Муратова тоже вспоминала универсальное индийское кино, которое нравится высоколобым и простым зрителям. Вдохновившись этой идеей, а также карточками розовощеких младенцев в одесском фотоателье, она все же сняла «Чувствительного милиционера» — один из самых своих авангардных, хармсовских фильмов.



«Асса»

Соловьев же тогда приобщился к молодежной субкультуре. Ему принесли ворох кассет с новой музыкой, Гребенщиков познакомил с протагонистами ленинградского андерграунда, режиссер загорелся, увлекся, переписал сценарий Сергея Ливнева. Теперь мелодраматический треугольник был погружен в новую художественную среду, озвучен музыкой рокеров, вытащенных из подвалов на свет. В финале «Ассы» появлялся Цой, нанимался на работу в ресторан (это внеисторическое faux pas режиссеру со временем простили). Хотя Соловьев мгновенно переносил Цоя в Зеленый театр, где тот хрипел в ночи, освещенной факелами фанатов, «Перемен мы ждем, перемен». Эффектный финал был приклеен к романтическому и не протестному фильму как виньетка, но обеспечил ему неожиданный громоподобный смысл.

Во второй «Ассе» трезвомыслящий Шнур — новый голос совсем не бунтарской эпохи — напомнил о том, что «мы уже не ждем перемен, и никто не умрет молодым».

К концу нулевых — в отличие от времен первой «Ассы» — стерлись границы между профанной культурой и той, что осталась от так называемой культуры высокой. Недаром Соловьев воссоединяет не полярные образы музыкантов — Шнурова и Башмета, равно восхищаясь обоими. Как когда-то песни Гребенщикова, Цоя, сейчас он вводит Шнурова как культурного героя, а Башмета внедряет в картину как реди-мейд, как попсового кумира, гениально играющего на альте хоть в тамбуре вагона, хоть завораживающего публику за пультом в зале ленинградской филармонии. При этом Соловьев все же укрепляет границы между профанными-культурными слоями, но не в ролях или образах музыкантов, а в съемках «Анны Карениной». Не случайно он вклеивает во вторую «Ассу» сцену, где вальсируют Каренина с Вронским, а дирижирует на балу Башмет, но

озвучивает картинку на съемках фильма Горевого животным рэпом Кати Волковой о том, как она в кино сидела и попкорн ела, с раздирающим барабанные перепонки рефреном: «Попкорна... корна... порна...» Алчущий такой глас...

В первой «Ассе» не менее важным, чем финал с Цоем, был образ папика — не только подпольного бизнесмена, любовника юной Алики, убившей его в отместку за гибель влюбленного в нее Бананана, но и знатока Пушкина, шпарящего наизусть «Онегина», и читателя Натана Эйдельмана. Тот «цеховик» и не жлоб был предвестником нового социально-культурного слоя. Спустя

«2-Асса-2»

двадцать лет его дочка проживает в палаццо, где прежде снимал Висконти, и решает — Соловьев жалит изящно, походя, без педали, — как назвать свой корабль: «Святая Ольга» или все-таки «Сергей Крымов»? Во второй «Ассе» она будет финансировать, обнадеживать и, конечно, срывать съемки «Анны Карениной», мстя Алике, исполнительнице роли Анны, за смерть своего отца в первой «Ассе». Для тех, кто подзабыл ее сюжет, Соловьев подскажет: врубит старые кадры, монтируя — внутри фильма о фильме — еще один пласт, перемешав три фильма (три эпохи) в одном.

Во второй «Ассе» многих зрителей, уставших от избыточной постмодернистской структуры, смутила соловьевская форма, дикообразный заворот сюжетных кишок — нагромождение фабульных линий, нарушение чувства меры, которые превращают этот фильм в «не кино». Но если бы он снимался вне контекста творчества Соловьева, а «просто» для кинотеатров и/или кинофестивалей, то, конечно, потребовал бы крепкой усушки-утруски. Любопытно, однако, другое. Не то, что с возрастом режиссеру, задумавшему актуальную картину, маловато «кино как продукта», с попкорном ли его смотреть или без. Не то, что его несет за границы «хорошего вкуса», комфортных просмотров желание предъявить культурный слой № 2, который наследует первой «Ассе» не по прямой. Не то, что он вливает в старые мехи новейшее вино.

«2-Асса-2» — концептуальная рамочка, комментарий к его «Анне Карениной». Притом что он здесь превращает финал, в котором актриса Алика, играющая Каренину, погибает под колесами поезда, в кальку мексиканского сериала, оберегая — отделяя таким образом собственную экранизацию. А новейшей публике представляя «страдания никому не интересной старой кошелки» (реплика дебильных продюсеров) в жанре любезного комикса.

Или в утешительном совпадении двойной иллюзии — «романа и жизни». При всем том удивляет, оглушает жизнеспособность «старого» режиссерского метода, открытого в «Черной розе...» и адекватного новому содержанию второй «Ассы». Волнует трогательный напор, с которым Соловьев приобщает зрителей к своему частному миру, к родственникам, людям из ближнего круга, к пространству, которое обустроено как будто белибердой, мусором, а все равно дышит. И преображается в горько-сладкую метафору взаимосвязей человека со временем — историческим и временем его жизни.

Мода на постмодернизм — всем умникам известно — прошла, но в действительности он не отменен. И вторая контркультурная «Асса» этот парадокс проблематизирует, пусть и по-соловьевски игриво. Тут придется поделиться одним впечатлением. На церемонии последней «Ники» приз «За вклад в искусство кино» вручали Алексею Герману. Предуведомляя появление режиссера, Леонид Ярмольник, исполнитель роли Румады в фильме «Трудно быть богом», прочел отменный текст, достойный его экранного образа. В финале церемонии тот же Ярмольник появился на сцене уже в качестве счастливого продюсера «Стиляг», «лучшего фильма года». Но за «лучшую режиссуру» в тот же вечер триумфа «Стиляг» получил приз Герман-младший за фильм «Бумажный солдат». Такой вот русский жанр, который перенес на экран, сообразуясь с собственным материалом нормального бреда, Соловьев во второй «Ассе».

Вегетарианские времена успеха «Ассы» мутировали в промежуток, который никаким, даже самым чудаковатым жанром (типа «музыкального триллера» или «коктейля Молотова») не взять, не пробить. Содержательные перемены столь велики, что они подрывают любой сложносочиненный жанр, а то и глумятся над ним. Зато эти перемены Соловьев проявляет в образах мутантов: очевидных и скрытых, не отличимых от богатых или бедных людей. Коммуникативную трубу, художественный объект и подарок Бананана Алике из коммуникативной «Ассы» режиссер трансформировал в аппарат, прикрепленный к мозгу выловленного из морской пучины героя Африки, голову которого пришили к туловищу уголовника. А мозг нежного Бананана переориентировали «на нужды сегодняшней экономики», сделав из него подсолнечного олигарха, хотя и с помарочкой: когда он устает, то начинает играть на флейте. Так режиссер вылавливает, вытягивает из физиологического раствора нашего времени травматические, но непобедимые художественные склонности. Иначе Соловьев никогда бы не доснял «Анну Каренину». И не предпослал бы ей «2-Ассу-2». А в ней свой трепетный образ не делегировал бы, спрофанировав, наивному душке и режиссеру «Анны Карениной» по фамилии Горевой, по-гоголевски говорящей и смешной сквозь (невидимые зрителям, продюсерам соловьевской «Карениной») слезы. Изумительная в блаженном идиотизме роль Сергея Маковецкого.

«2-Асса-2» — история времени, в котором снималась «Анна Каренина». История пространства, породившего новых героев и песни, история персонажей первой «Ассы», оживших в нулевые годы, история актеров, не переживших «время перемен». История людей, сохранивших себя в 90-е. Исповедальное такое кино, но растворенное в смеховой культуре. Таков защитный синдром Соловьева. И такова его артистическая позиция: экранизировать кошмары, утехи, сновидения, вопли реальности в маске кэмпа, то есть чрезвычайной искусственности, которая камуфлирует реальное раздражение автора, предпочитающего не вопить, а вроде ваньку валять. Как бы не так.

Итак. В роли Карениной в фильме Горевого снимается Таня Друбич — Алика из первой «Ассы», которую Горевой нашел в тюрьме, куда она попала за убийство Крымова — Говорухина. Сюжет о съемках «Анны Карениной» Горевого Соловьев выстраивает с оглядкой на собственный путь к премьере этой экранизации. Он демонстрирует нравы новейшей эпохи откровенного разбоя и социального равнодушия с убийственной злостью. Но дистанцирует личный «марш несогласного» карнавальной стихией и кичем, органичными своей режиссерской природе: мнимой победой разудалого стиля над дра-

матическим содержанием. И настоящей победой «бестолковой» жизни над жизнью «разумной», экономически эффективной.

Будучи закрытым человеком, но чувствительным режиссером, Соловьев помещает два кульминационных эпизода в глубь второй «Ассы», микшируя их публицистическую ярость. Первый эпизод — монолог Алики, объясняющей (тем же исповедальным шепотом, каким она шипела в отповеди Карени-ну в соловьевской «Карениной») режиссеру Горевому про тех, «у кого над нами настоящая власть». Про то, что «мы — мусор», о том, что «сужаются круги», что «мы пойдем на свалку, сами пойдем, потому что они так решили за нас», хотя «это можно было бы пережить... но они-то... они ведь никогда никому не прощают». Вот о чем это «не кино», этот сумбур вместо музыкального триллера, возмутивший поклонников романтической «Ассы».

Второй эпизод, как бы феллиниевский и одновременно документальный — запись фрагмента телепередачи «Ты — суперстар», в котором квазинародная певица Надежда Кадышева, вся в блестках, поет... «Перемен мы ждем...» Цоя, а по краешку монитора бежит строка (эсэмэски или мейла): «Машунь, я люблю тебя. Твой пупсик». Этот могучий план Соловьев врезает перед ялтинской эпопеей, где оживает мутант-Бананан.

Глюки про подсолнечного олигарха, снами которого тоже приторговывают, подтверждает не придуманная телевизионная реальность. А она не только круче любого кино в жанре фэнтези, но *отменяет* завоевания 90-х годов, переводит их в сон, от которого в неизменной реальности остался только финал с Цоем в финале первой «Ассы». Концептуально, что Соловьев не вбивает гвоздь огламуренного призыва к переменам в финал второй «Ассы». Если бы он так поступил, то слетела бы с этого гротескового фильма поэтическая пыльца. А глубинный трагизм восприятия времени-места-людей рассеялся бы в помпезную иронию старых песен о главном.

Поначалу Сергей Александрович хотел поставить фамилию режиссера Горевого в титры своей «Анны Карениной», которая снималась трудно, с нервно-паралитическими паузами. Отсюда — ее неровности, искупленные, впрочем, Янковским и Друбич, их личным, а не только профессиональным масштабом, определившим трагедию взрослых людей, про которых Соловьев снял тот фильм. Но в титрах он все же оставил свою фамилию, разделив две версии. В своей, идя вроде бы смиренно след в след за текстом романа, он взорвал иллюстративность на ее, казалось бы, поле благодаря этим актерам с их нездешней психофизикой. В фильме же о фильме Сергей Александрович замкнул совсем иную вольтову дугу. Горевой гонит Алику-Анну на «точку», на платформу — в то время как она в костюме соловьевской Карениной режется в карты в ожидании съемок, чтобы, напоминает он, «сыграть одну из труднейших сцен мирового репертуара». Актриса погибает под колесами поезда. Самоубийство Алики, не пережившей кретинского возрождения Бананана, за гибель которого она отсидела в тюрьме, Соловьев рифмует с самоубийством Карениной. На первый взгляд этот выбор повзрослевшей героини «Ассы» отвечает сериальным (в смысле убийственным и самоубийственным) запросам текущего времени. Но на второй — он дает своей Алике второй шанс остаться собой, себя не предать и с ума не сойти.

В фильме о фильме Соловьев снимает ту самую Алику в роли Анны, погибающую вместо куклы на рельсах всерьез, и потихоньку, но внятно полемизирует с теми, кто не ждет перемен, кто не умирает молодыми, пока... такие люди живут среди нас.

После первой «Ассы» «отец новой стагнации» осуществил переход подпольных героев в звездный десант, а «голубую героиню» сделал убийцей. Вторая — не романтическая — «Асса» с самоубийцей в финале свидетельствует о том, что 90-е растлили, употребили не всех. Да, «у них над нами настоящая власть», но кое-кто еще способен на протест и, возможно, новые 90-е впереди. Или вовсе не начинались. Иллюзий, конечно, больше нет, но шанс все же тлеет. Вопрос по-прежнему только в цене.

СЕРГЕЙ ЦЫРКУН

«Очень приятно, царь...»

Царь у вас получился
нерешительный,
похожий на Гамлета.
И.В. Сталин

Когда-то А.С.Пушкин, еще не ставший нашим всем, но уже приближавшийся к зениту славы в качестве солнца русской поэзии, дал совет А.А.Бестужеву: «Драматического писателя надо судить по законам, им самим над собою признанным», и совет этот сам стал своего рода законом. Через несколько лет Н.В.Гоголь в повести «Портрет» развил эту мысль, добавив еще совет всякому служителю муз, каким беспроигрышным способом достичь успеха у публики: «Сначала художника бросали в пот такие требованья: все это нужно было сообразить, обдумать, а между тем сроку давалось очень немного. Наконец он добрался, в чем было дело, и уж не затруднялся нисколько... Кто хотел Марса, он в лицо совал Марса; кто метил в Байрона, он давал ему байроновское положенье и поворот... Скоро он уже сам начал дивиться чудной быстроте и бойкости своей кисти».

С тех пор сменилось не одно поколение как художников, так и зрителей, но во всех видах искусства безотказно работает устойчивое, как гранит, правило успеха среди публики — следование законам жанра. С переходом от мануфактуры к фабрике стандартизация продукции приблизилась к своему идеалу. Почти каждый современный телесериал мчится по проложенным рельсам с неуклонностью трамвая, размеренно делая остановки для рекламы. Общество аппетитно потребляет вкусно испеченный кинопродукт, если он сделан в нужном формате, нерушимом, как правила укладки кабеля.

«Иван Грозный»
Автор сценария **Александр Лапшин**
Режиссер **Андрей А. Эшпай**
Оператор **Шандор Беркеши**
Художник **Ольга Кравченя**
Композитор **Андрей Эшпай-старший**
В ролях: **Александр Демидов, Иван Макаревич, Мария Шашлова, Олег Монахов, Александр Андриенко, Александр Серов, Михаил Филиппов и другие**
Телеканал «Россия»
Россия
2009

Поэтому сюжет львиной доли современных отечественных фильмов бывалый зритель легко и близко к тексту перескажет по первым кадрам, но все равно будет смотреть, ибо для него это столь же привычно, как вечерний ужин. Персонажи до такой степени проштампованы, как будто переходят из одного кинотворения в другое, словно в la commedia dell'arte. «Однообразная красивость» доведена до такой замечательной степени совместимости, что телесериалы стыкуются между собой с ювелирною точностью «Союза» и «Аполлона», так что зритель на время рекламной паузы может безболезненно переключаться с одного канала на другой, плавно перемещаясь из сериала в сериал с неизменным треугольником Честного Опера, Провинциалки и Олигарха, а то и с теми же актерами.

Всякое отступление от этого сериального «русского стандарта» вызывает в памяти китайскую поговорку: великое мастерство подобно неумению. Из незыблемого, как квадрат, канона выпадает либо явная халтура, либо вызов мастера. Второе, в отличие от первого, разглядеть непросто. Для этого требуется нечто такое, что сразу овладевает вниманием зрителя.

Но еще сложнее создать некий новый жанр, существующий как «вещь в себе», вне системы стереотипов, образцов и подражаний. В этом отношении очень интересным опытом выглядит телесериал Андрея Эшпая с лапидарным названием «Иван Грозный». Почему-то многие приняли его за исторический сериал, что и вызвало массу критических стрел, промчавшихся мимо мишени, ведь создатели сериала еще до выхода его на экран прямо объявили, что сериал — не исторический, в центре его — личность человека, а исторический фон служит лишь декорацией и потому весьма условен. И это справедливо, ведь Иван Грозный в нашей культуре давно уже стал архетипом, сопоставимым, может быть, с королем Артуром. И, наверное, каждый имеет право на собственное восприятие этого персонажа вне исторического контекста.

Подобное выдвижение яркой, титанической личности на авансцену само по себе не является чем-то исключительным в нашем кинематографе. Нечто подобное можно было видеть, например, в фильмах Сокурова «Молох» (один день из жизни Евы Браун и Гитлера) и «Телец» (угасание Ленина в Горках). Но там все же личность человека является объектом наблюдения. И на Ивана Грозного мы привыкли смотреть, как правило, со стороны, хотя он не обделен попытками создания психологических портретов, в том числе и в динамике. Интересно было бы взглянуть на первый опыт развернутой патографии в кинематографе.

Однако на сей раз нам предложен еще более смелый эксперимент. История тирана, рассказанная, а если быть более точным, пережитая им самим, — это, действительно, редкость в киноискусстве. Настоящий, исторический Иван Грозный — это мастер лицедейства, умевший скрывать свои мысли и чувства, можно сказать, выросший на этом. Нам же показали Ивана Грозного таким, каким, по ви́дению автора, он воспринимал себя сам. С ранних лет он начинает осознавать окружающий его мир, а затем пытается и менять его, исправлять по своему разумению. Вместе с ним зритель погружается в некий калейдоскоп, где наблюдаемым предметом избраны отношения между людьми, словно некая сеть, в постоянном движении меняющая свой узор.

Думается, точка наблюдателя здесь избрана не случайно. Иван Грозный — младший современник доктора Иоганна Фауста, современник ранних европейских гуманистов, человек эпохи Возрождения, родившийся среди обломков средневекового миропредставления. В центре внимания мыслящей части человечества той эпохи оказался человек как личность, с его страстями, переживаниями, с его дерзновенными попытками познания окружающего мира. Иван Грозный как явление русской духовной жизни появился не на пустом месте. За три десятка лет до его рождения в Москве при великокняжеском дворе сложился своего рода кружок просветителей, вольнодумцев,

пытливых искателей, возглавляемый матерью престолонаследника принцессой Еленой Волошанкой, выдающимися дипломатами и мыслителями братьями Курицыными и их единомышленниками. Примыкал к нему и глава Русской православной церкви митрополит Зосима, высказывавший в своем кругу еретические и даже материалистические взгляды, подвергавший сомнению догматы церкви.

Трагическая судьба этих людей, ставших жертвою расправы со стороны воинствующих обскурантистов, фанатиков средневековой византийской идеологии, осталась за пределами сюжета фильма, что и понятно. Однако это было то новое направление в русской духовной жизни, которое в следующем поколении привело к настоящему расцвету русской духовной и политической мысли, к возникновению «дворянской публицистики» и той фаустианской тяги к знанию, к раскрытию секретов мироздания, к поискам гармонии с окружающим миром, которые окутывали собою беспокойную фигуру Ивана Грозного. Есть пословица: «Говоришь о волке — скажи и по волку». Как выглядела бы басня Крылова «Волк и ягненок», рассказанная волком?

В фильме с удивительной простотой Иван показан нам судорожно цепляющимся за призрачные стены окружающего его бытия в поиске своего места в этом мире. С первых лет жизни он уже видит вокруг себя призрачные тени какой-то другой жизни, злой и мрачной, существующей в угрожающей близости. Ярче всего это раскрывается в зловещей игре слов, когда мать Елена Глинская обучает его немецкому языку. «Вешать?» «Кого вешать?», — содрогается мальчик. «Да не кого, а просто что-то вешать», — уточняет вопрос мать. «Рубить?» «Что рубить — капусту или головы?» — опять спрашивает ребенок. Мать улыбается, она удивлена, откуда он такого нахватался. Но следующим эпизодом идет экстерьер, и мальчик видит кажущийся бесконечным ряд виселиц: там повешены люди по приказу той же улыбающейся мамы. И это только начало. Близкие оказываются обманщиками, ворами, предателями. А разоблаченные и казненные изменники, как выясняется, были честными людьми...

В детстве его с ханжеской суровостью заставляли соблюдать посты и благочестие люди, погрязшие во всех мыслимых пороках. И подрастающий Иван, как и подобает раскрепощенному человеку эпохи Возрождения, начинает отвергать патриархальный уклад, ведя жизнь эпикурейца посреди третьего Рима, подобно молодому Нерону, блудившему в Риме античном. Конечно, это имеет свою этнокультурную окраску, принимая туземную форму безудержной «порчи девок», но содержит в себе тот же сладкий яд оргиастического, вызывающего богоборческого разврата, каким пылал и Нерон, пока это полыхание не разгорелось в чудовищный пожар в столице, который сжег дотла прежнюю жизнь, прежний мир, прежнее мироощущение и который, как и в случае с Нероном, был молвою поставлен в вину молодому правителю.

Карнавал окончен, маски сброшены. В незримой шахматной партии московского Иоганна Фауста и дьявола, ставка в которой — Московское государство, сделан очередной ход. Иван смотрит на все другими глазами, глазами горького похмелья: он почти одинок, с горсткою верных людей заперся в храме, куда ломится разъяренная толпа московской черни. Иван удивлен переменчивости толпы. «Как они приветствовали меня еще недавно!» — говорит он, имея в виду свою коронацию. Выясняется, что мир вокруг не статичен. И еще это означает, что он был слеп и не видел того, что видели другие, того, что прокричал ему на плахе перед казнью друг его юности Федор Воронцов.

«Глухой царь» — так обращается к нему протопоп Сильвестр, которому дано завладеть душою царя на ближайшие годы. Иван не понимает: «Это мой брат Георгий глухонемой, а не я...» Таким образом, впервые перед зрителем предстает тема двух братьев — пышущего здоровьем, европейски образованного и остроумного Ивана, который постоянно больно ударяется лбом в стены окружающего его лабиринта человеческих судеб и отношений, и младшего бра-

та Юрия (Георгия), глухонемого от рождения, который пребывает в спокойной уверенности, отрешенности от суетных проблем бытия: увлеченный какой-то таинственной медитацией, он подбирает камни и складывает из них замысловатые фигуры. И всякий раз в его присутствии Иван ощущает, что где-то здесь и находится единственный прочный стержень, ощущает рядом с собою что-то настоящее, действительное.

Тема двух братьев, если взять сугубо кинематографическую аллюзию, раскрывалась в киноэпосе Эйзенштейна. Там антагонистом деятельного, энергичного Ивана выступал его слабоумный двоюродный брат Владимир Старицкий в блестящем исполнении Павла Кадочникова: своего рода аллегория

«Иван Грозный»

беспомощной альтернативы Ивану, выдвигаемой боярской оппозицией в качестве претендента на престол. Известен отзыв Сталина об этом карикатурном образе: «Будущий царь, а ловит руками мух!»

И здесь мы видим практически тот же дуэт, но показанный с обратной стороны. Оказывается, когда сам Иван, ненадолго оторвавшись от мирской суеты, уединяется с братом, ему не смешно. И создается впечатление, что глухонемой брат как-то ближе к гармонии с миром. В Иване просыпается склонность к самоанализу, к рефлексии, его охватывают новые сомнения. Если раньше он открыл для себя, что и ближние и дальние люди на самом деле не такие, какими выглядят, что ни на кого нельзя до конца положиться, ни на что нельзя опереться, родня — подлецы и обманщики, знать воровата и продажна, народ — бунтовщик, то теперь мир вновь переворачивается вокруг него: Ивану вдруг приходит в голову, что мир-то хорош, да вот он сам плох в качестве государя-реформатора. В минуту отчаяния он говорит одному из своих наставников, митрополиту Макарию: «Не угоден я Господу!», впервые высказывая мысль об отречении, ставшую для него впоследствии навязчивой. Он будет вновь и вновь отрекаться: от наставников, друзей, прежнего образа жизни, взглядов, идей...

Но проблемы и беды окружающего мира вновь увлекают его. Иван всерьез озабочен идеями просвещения. Он хочет развить на Руси книгопечатание, покровительствует Ивану Федорову — и в итоге опять попадает в дьявольские силки, вмешиваясь в споры о духовной жизни, требуя реформы церковных канонов, введения каких-то универсалий там, где их быть не может. Ему уже душно в плотно сгустившейся атмосфере духовного воздержания, пытливому уму тесно среди мрачных пророчеств окружающих его старцев. Иван хочет увлечь своими идеями народ, привлекает единомышленников. Он проявляет решительность, упорство, колебания отброшены, и в итоге, сражаясь и побеждая, он в очередном туре обнаруживает, что вновь шел не в том направлении, опять сражался с ветряными мельницами...

Фаустианский дух клокочет в Иване, бросая его от решительности к отчаянию. Многие сцены киноповествования разворачиваются в тесных палатах, среди кирпича или грубо отесанного камня. Окружающий мир давит на Ивана. И все стремительнее вращается вокруг него, постоянно меняясь. Пытаясь очиститься с помощью покаяния, поста и молитвы, он вновь и вновь смотрит на плоды своих и чужих дел то с одной, то с другой стороны, с пытливостью гуманиста эпохи Возрождения. Отвага экспериментатора переплетается с глубоко затаенным страхом перед неудачами.

И этот страх превращает гуманиста в тирана, даже фанатика. Пытки, варварские казни, массовые погромы — так обезумевший от страха коронованный философ боролся с собственной слабостью перед исполинской устойчивостью окружающего мира. «Грозным буду!» — сурово и непреклонно восклицал он в сталинскую эпоху в киноэпопее Эйзенштейна. В сегодняшнем же повествовании Эшпая этот девиз носит какой-то истеричный, безысходный характер, говоря об испуганном, загнанном, ощетинившемся звере. Складывается впечатление, что не уверенность в своей силе, а ощущение беспомощности перед круговоротом окружающего бытия вызывает в царе какую-то паническую агрессию.

И в этом Иван весьма характерен как представитель ренессансного мейнстрима. Его современники в Европе, приоткрыв завесу старого и простоватого, как сборник детских сказок, средневекового представления о мире, содрогнулись от собственной дерзости и, махнув рукою на отеческие и дедовские заветы, погрузились в пучину насилия и разврата. Отвага восставшего разума сметала грань с безумием, увлекая правящих Европой мыслителей и меценатов в круги Дантова ада. Иван среди европейцев эпохи перемен далеко не был одинок в этом, отсюда его живой интерес к происходящему в Европе, куда он стремился прорваться через огненное и кровавое жерло Ливонской войны.

Мы не привыкли видеть Ивана таким. Грозный царь представляется обычно величественным и уверенным в себе, каким сыграл его Николай Черкасов. Однако в действительности в нем было и другое. Он тайно просил убежища у монахов Кирилло-Белозерского монастыря, вел переговоры с англичанами о том, чтобы уехать с семьей в Англию, еще молодым человеком он страдал какой-то нервной болезнью, облысел, его мучили припадки и слуховые галлюцинации. На иностранцев производили впечатление его постоянно бегающие, недоверчивые, испуганные глаза. В свое время Солженицын написал о другом грозном правителе России, Льве Троцком: «Грозность Троцкого как председателя Реввоенсовета досталась ему дешево и не выявляет истинной твердости: кто многих велел расстрелять — еще как скисает перед собственной смертью! Эти две твердости друг с другом не связаны».

В сериале Андрея Эшпая мы увидели Ивана Грозного таким, каким он вполне мог видеть самого себя. Создатель земского самоуправления и Судебника, мыслитель и писатель, покончивший с гнездом приволжских работорговцев, воин и меценат, он оставался постоянно неудовлетворен собою. При этом мы видим натуру, сотканную из противоречий: при кажущейся подозрительности — необыкновенная привязчивость к окружающим, доходящая порою до самоистязания. В каждой новой серии Иван предстает перед нами зыбким отражением бытия, постоянно изменчивой картины окружающей действительности. Он страшно устал от самого себя, истощив данную ему невероятную духовную энергию. В конце фильма, будучи еще не старым по возрасту человеком (он умер, не дожив до пятидесяти четырех лет), Иван выглядит дряхлым стариком.

Царь Иван, безусловно, обогнал свой век. Он родился и жил в обществе, построенном на старых византийских традициях, на повседневном укладе, в почти неизменном виде пришедшем из Средневековья. Но он так встряхнул окружающее его общество, что после него стали возможны и Борис Годунов, и Лжедмитрий, и еще множество тех безумных политических авантюр, которые наполнят последующую эпоху событиями, совершенно немыслимыми до царствования Ивана Грозного. Сломив многие сословные барьеры, он черпал силу своего духа в народной гуще, но и выходцев из нее в свою очередь вдохновил на пробуждение жизненной активности.

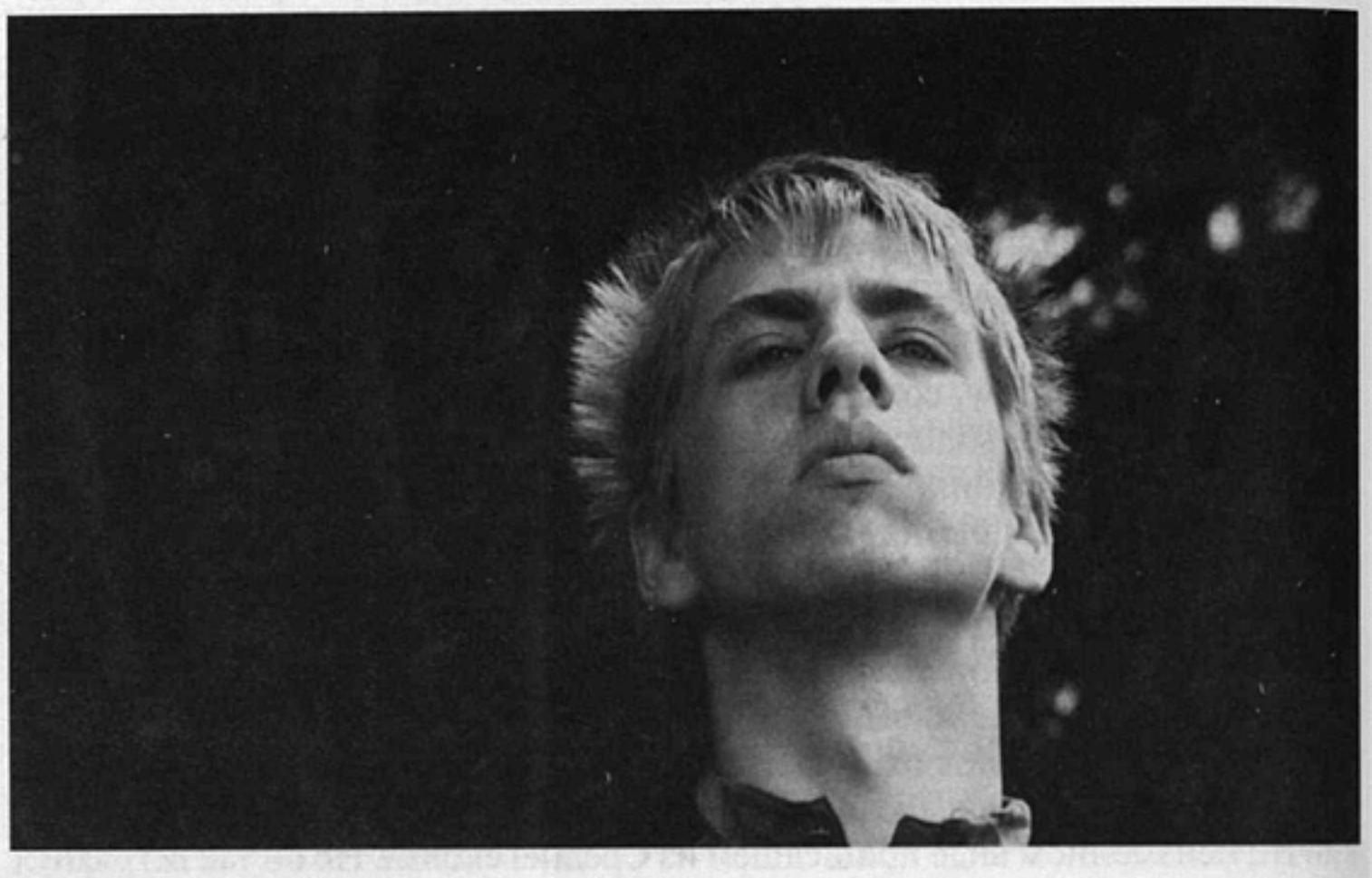
Личность Ивана — в эпицентре эпохи перемен. И потому создатели фильма нарочито отказались от игры в историческую реконструкцию. Соблюдая в общих чертах принцип исторической достоверности, они местами в интересах сохранения драматического накала сюжета отступили от хронологии событий, уплотнив их, отказались от всякого рода стилизаций под архаизм речи, даже рассыпали местами в высказываниях персонажей обороты из сегодняшнего дня, вроде «кто стрельбу спровоцировал?» или «негоже великому государю беспредельничать».

Создателям фильма удалось раскрыть человеческие качества Ивана Грозного, сделав его собеседником зрителя. В одном из эпизодов он внезапно спрашивает свою невесту Анастасию: «Ты жалеешь меня?» Этот вопрос, похоже, обращен к зрителю.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Концепты и истории

ОБЕРХАУЗЕН-2009



«Наши», режиссер Дайя Кахен

Мне уже доводилось в прошлом году писать о том, что фестиваль в Оберхаузене — это своеобразный перекресток различных языков искусства. Игровое кино и документальное, чистый эксперимент и перформанс, активизм и видеоарт — все здесь существует на одном подиуме. Как сказал в своем фестивальном воззвании директор Ларс Хенрик Гасс: «Отбор не имеет установки на точные критерии, которые можно артикулировать, но он означает установку на общие критерии, на возможность сравнения в процессе наблюдения». Такой принцип требует от зрителя определенной эстетической мобильности, способности легко, почти играючи переключаться из одной языковой системы в другую, а учитывая то обстоятельство, что фестиваль привлекает самый широкий международный контекст, переключение усложняется различными культурными составляющими. Таким образом, фестиваль в Оберхаузене – это эксперимент зрения и для художников, и для аудитории. И в этом его безусловная уникальность.

Нацеленность на прямой эксперимент была заявлена уже на открытии фестиваля, где представлялась программа российских художниц Глюкли и Цапли[1], объединенных в художественный тандем «Фабрика Найденных Одежд». Кульминацией видеопрограммы, сложенной из работ разных лет, стал мультимедийный перформанс «Отец-трансформер и детский хор», созданный на музыку Владимира Раннева. Чтобы создать этот перформанс, отборщице фестиваля Кристиане Бюхнер пришлось по заданию Глюкли и Цапли проинтервьюировать целую группу безработных отцов города Оберхаузен. В результате был создан собирательный образ многодетного отца, которого немецкий актер Клаус Цвик выразительно сыграл перед камерой.

[1] Интервью Анжелики Артюх с Глюклей и Цаплей см.: «Искусство кино», 2008, № 8. — *Прим. ред.*

Перформанс представлял собой необычное зрелище: с большого экрана кинотеатра доносился монолог отца, в котором он с немецкой жесткостью и обстоятельностью рассказывал о том, как не в силах больше сопротивляться свалившимся на него проблемам. Детский хор, состоящий из не менее двух десятков человек, стоя перед экраном, то и дело разбивал монолог своими жалобами и просьбами. Дети умоляли отца уделять им больше внимания, напоминали об отцовских обязанностях: купить им динозавра, погладить по спинке, в то время как папа, с трудом сдерживая слезы, рассказывал о том, что сделала с ним безработица. В эпоху кризиса этот перформанс смотрелся особенно пронзительно. Он выражал одну из главных тем творчества Глюкли и Цапли — человеческую слабость, которую все время приходится либо скрывать, либо выдавать за силу. Общепринятый стереотип — мужчина должен быть сильным, мужчина не должен жаловаться — раскрывался своей обратной стороной: мужчина не может оставаться сильным, утратив свою главную функцию — кормильца. Несмотря на то что перформанс играл на немецком, монолог был сконструирован так, что напоминал о русской «открытой душе», что создавало вдвойне мощный эмоциональный эффект. Всей своей волей отец старался подавить в себе слабость и изображать человека, контролирующего обстоятельства, однако его глаза выдавали обратное — растерянность, ужас и боль.

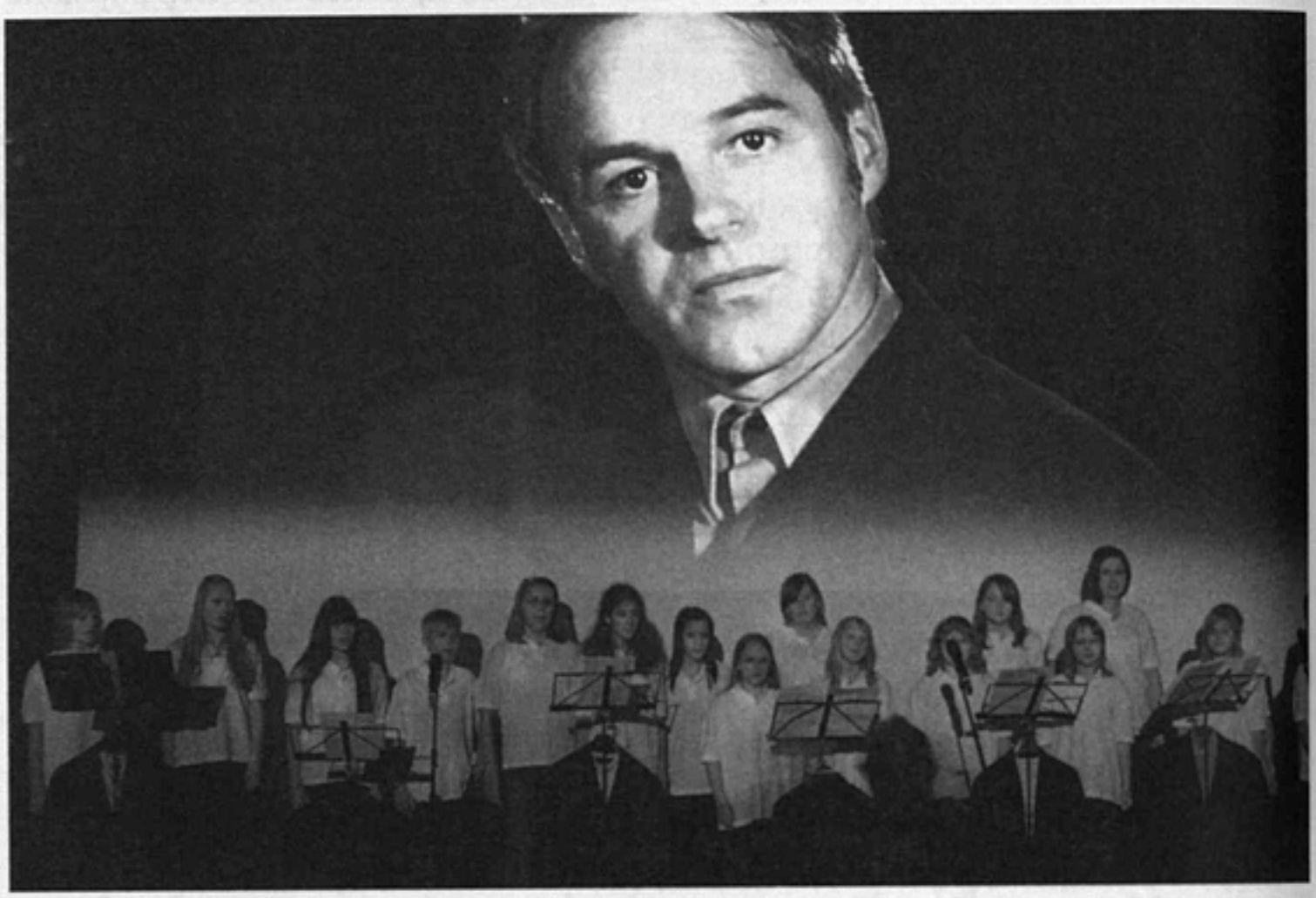
Глюклю и Цаплю любят в Оберхаузене, не случайно их работы были включены в цикл специальных программ «Профиль» наряду, например, с таким легендарным японским авангардистом, как Мацумото Тосио. О Тосио нужно сказать отдельно — без этого видеохудожника и перформансиста, ныне читающего лекции в Университете искусства и дизайна Киото, японская культура просто немыслима. Он — ее история. Свои первые работы Мацумото Тосио сделал еще в 50-е годы и с тех пор постоянно оказывал влияние на различные поколения художников, подобно Жан-Люку Годару и Йонасу Мекасу. Однако, как отмечают исследователи, в отличие от того же Годара и Мекаса, работы Тосио вдохновляли представителей самых разных аудиовизуальных направлений Японии: от кино и видеоарта до инсталляции и перформанса, от наймитов со студий Никкацу и Тохо до свободных художников, работающих независимо от официальных артструктур. К тому же не меньшее значение, чем артефакты, имеют теоретические статьи Тосио, отличающиеся практической ориентированностью, конкретностью и конструктивностью.

Фильмы Тосио — это прежде всего эксперимент со структурой образа, с тем, как тот или иной элемент может изменять смысл. Особенно это заметно в работах 70-х, таких как «Мона Лиза» или «Энди Уорхол: перевоспроизведение». На протяжении всей жизни художник разрабатывал философию образа: и когда снимал документальные фильмы, вроде «Ампо» (1959), рассказывающего о массовых протестах против первой ратификации американско-японского послевоенного договора, превратившего Японию в военную колонию США, и когда создавал чисто экспериментальные работы, вроде «Юраги: качание» (1985), которая представляла образ как постоянное качание, нервное присутствие разделяющейся реальности. По сути работы Тосио можно разделить на три основных направления: образовательные фильмы, создававшиеся с конца 50-х по 60-е, документальные фильмы, затронувшие период с 1961-го по 1968-й, и визуальное искусство, включающее видеоперформансы, инсталляции, экспериментальные ленты, сделанные после 1968 года и составляющие самую значительную часть творчества художника. Многие из них были показаны в Оберхаузене.

Мацумото Тосио был не единственным, кто представлял азиатский регион в специальных программах фестиваля. «Нереальная Азия» стала главной темой Оберхаузена-2009, представив экспериментальное кино азиатского региона в самой широкой панораме — от политических заявлений до кино повседневности. Здесь были экспериментальные фильмы из Таиланда, поя-

вившиеся как направление только с 70-х годов благодаря молодым профессорам, которые получили образование в США, были фильмы из Сингапура, чей независимый кинематограф ведет начало с 60-х, из колониальной эры Индокитая, из Камбоджи, Филиппин, Индии, Японии и т.д.

Отличительная особенность этого кино — множество фильмов сделано вне участия артинституций и коммерческой индустрии. Экспериментальная активность Азии в большей степени самоопределяющаяся, неформальная и имеет партизанский статус рядом с мейнстримовой культурой. Особенно вы-



«Отец-трансформер и детский хор», режиссеры Глюкля и Цапля

делялась программа из постколониальной Южной Азии, где художники ставят вопрос о государственной пропаганде, пересматривают национальную идентичность и официальный мультикультурализм. Именно здесь был показан блестящий фильм Апхичатпхонга Вирасетакуна «Гимн», который представляет собой своеобразную пародию на ритуализированное уважение жителей Таиланда к национальной традиции, установленной еще в диктаторскую середину XX века. Режиссер показал, как в современном Таиланде перед каждым киносеансом звучит королевский гимн. По мнению автора, это тот ритуал тайского общества, который не столько консолидирует нацию, сколько демонстрируют ее непреодолимую нацеленность на архаику.

Нацеленность на архаику, на структуры, выстроенные в прошлом и отягощающие настоящее, — отличительная черта не только тайского общества, но и российского. Об этом хорошо высказался нидерландский фильм «Наши», показанный в международном конкурсе Оберхаузена. Этот фильм амстердамского режиссера Дайи Кахен запомнился мне своей неожиданной для иностранки адекватностью понимания ситуации в России. Название картины говорит само за себя: «Наши» — молодежная пропутинская организация, поставившая себе целью сделать Россию глобальным лидером в XXI веке. Фильм снят для двух экранов, на каждом из которых параллельно запечатлены зарисовки жизни лагеря на озере Селигер. Никакого пива, никаких танцев — сплошная политинформация, ставящая своей целью воспитать в молодежи патриотический дух. Лагерь полностью огорожен, здесь все «свои», за исключением нескольких комических «масок» за колючей проволокой, среди которых узнаются Березовский, Ходорковский, Лимонов. Строевая подготовка, умение бодро рапортовать командиру — непременное условие существования в лагере. Униформа,

показывающая принадлежность «Нашим», обязательна, высокое политическое самосознание, умеющее отличать своих от врагов, — цель проекта. Однако двухэкранное повествование выстроено так, что создается общее впечатление мира-тюрьмы, в которую молодые люди загоняют себя по собственной воле. Тоталитарное прошлое, подобно генетической памяти, тянет их обратно в лагерь, где понятия «свобода» и «индивидуальное самовыражение» отсутствуют. В закадровом интервью все как один говорят об одном и том же казенными фразами, которые скорее свидетельствуют

«Эхо», режиссер Магнус фон Хорн

о том, что и в XXI веке свободно выразить в России собственную индивидуальность будет затруднительно.

Впрочем, будущего для творческой индивидуальности не предвидится не только в России, но и в Зимбабве, в котором происходит действие фильма Аллы Ковган и Дэвида Хинтона «Нора». Чтобы найти свой собственный путь, героине картины пришлось уехать из Зимбабве в Нью-Йорк, о чем она и рассказывает. Фильм построен, как личный дневник Норы, девушки из Зимбабве, ставшей прекрасным хореографом и танцовщицей в Америке. Героиня рассказывает о том, чем была наполнена ее жизнь в родной стране и что ее так от нее отвратило. Типичный путь жительницы Зимбабве — забеременеть в пятнадцать лет, растить детей, видеть только черную работу. Так поначалу жила и Нора. Ей пришлось прервать раннюю беременность, так как очень хотелось добиться в жизни чего-то большего. И здесь активизируется другой слой фильма, который показывает происхождение хореографических интересов Норы. Зимбабве — страна постоянного ритуального движения. В этой стране стихия песен и танцев — естественная стихия: пластичны все — от женщин, вспахивающих борозду, до мужчин, дерущихся из-за женщин, и детей, изучающих в школе, что такое паста Colgate. Современные хореографические номера Норы, разыгранные в деревенских трущобах Зимбабве, смотрятся и органично, и дико одновременно. Здесь органично танцевать, дико — нести свой собственный стиль и быть непохожим на остальных. «Нора» — чистый эксперимент. С одной стороны, это документальный фильм, с другой — танцевальный, с третьей — игровой (кое-что здесь инсценировано). Для россиянки Аллы Ковган, живущей в Америке, обращение к танцевальному материалу не случайно: много лет она делает в Петербурге фестиваль «Кинотанец», который и теперь пользуется популярностью.

Несмотря на разницу культур, «Нора» и «Наши» принадлежат к тому направлению фильмов из конкурсной программы Оберхаузена-2009, которое нацелено не столько на создание концепта, сколько на выстраивание полноценной истории. Фильмов-концептов в программе фестиваля было много, включая один из России, снятый московским художником Виктором Алимпиевым. «Мое отпущение грехов» — это семиминутная жестикуляция одной танцовщицы над головой другой, так, чтобы действо одновременно напоминало и парный танец, и гомоэротическую мистерию. Но проблема в том, что

«Та же проблема», режиссер Бенни Немирофски

ярких, глубоко решенных концептов в программе 2009 года почти не было, может быть, за исключением фильма из Канады «Та же проблема», снятого режиссером Бенни Немирофски.

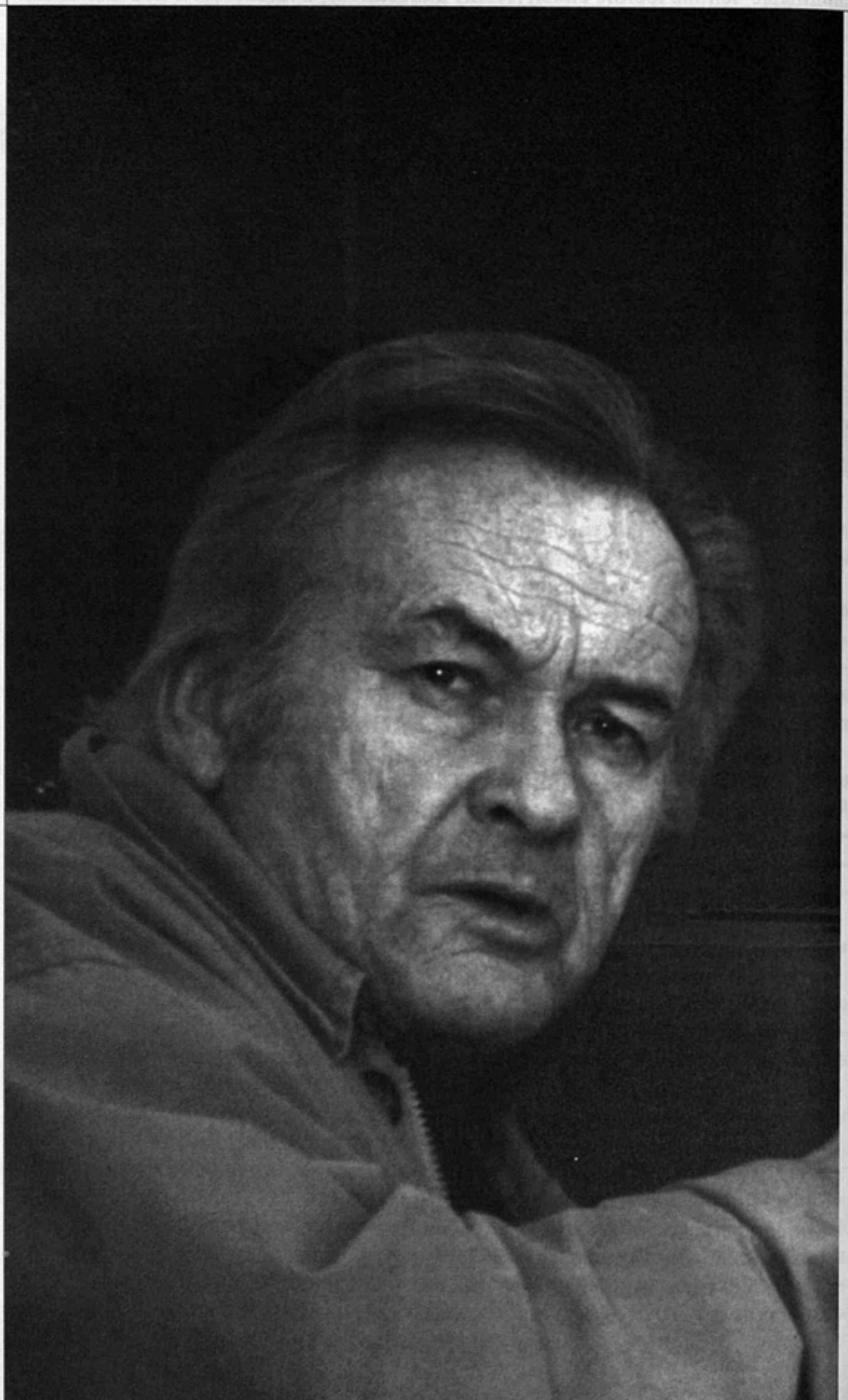
Герой «Той же проблемы» выходил на берег океана и начинал тянуть во все горло разные песенные звуки. Он и пытался перекричать океан, и одновременно вторил его шуму. Этот разговор со стихией смотрелся как попытка освобождения от накопившейся боли, как стремление на миг стать сверхчеловеком, способным переорать океан. Все вместе: шум океана и человеческие звуки складывали маленькую симфонию для океана и мужского голоса, наполненную одиночеством, величественной строгостью и безнадежной мечтой о единстве человека с природой. Пятиминутный короткий фильм предложил целую драму человеческого существования в мире, показав и человеческую хрупкость, и вечную человеческую дерзость. Емкий концепт, разыгранный просто и с почти античным страхом и состраданием.

Альтернативой фильмам-концептам смотрелся польский фильм-история «Эхо» шведского режиссера Магнуса фон Хорна. В нем двое тинейджеров, убивших одноклассницу, проходили следственный эксперимент. Им нужно было восстановить в подробностях картину убийства, показать на предполагаемой жертве все детали насилия. Кульминацией эксперимента становилась встреча одного из убийц с родителями девушки, что вызвало в нем почти звериную реакцию. Герой орал так, как будто был одержим дьяволом, и через этот крик проглядывала обратная сторона ситуации. Магнус фон Хорн показал, как следственный эксперимент становится еще одним не менее страшным насилием над душой. На глазах у несчастных родителей убийца превращался в загнанное чудовище, не способное себя контролировать, не способное снискать милосердие. В контексте христианской традиции последняя сцена читалась как своего рода акт экзорцизма, где убийца был уже жертвой. «Эхо» — очень емкое кино, разыгранное несколькими актерами. Его финальный надрыв отсылал к эстетике трансцендентального.

Гран-при фестиваля получила тайская картина «Письмо к дяде Бунми» Апичатпонга Вирасетакула, знаменитого не только своими полнометражными лентами, но и короткими фильмами, которых у него насчитывается более трех десятков. Его новая лента в сюжетном плане выстроена как личное письмо режиссера своему дяде, но на визуальном уровне поражает медитативностью. Скромный тайский дом, комнаты, вещи, природа вокруг, шум деревьев — сохраняющая постоянное плавное движение камера, как будто невидимый дух парит в облюбованном дядей пространстве, устанавливая невидимые человеческие связи между адресантом и адресатом. Это очень интимный, личностный фильм, лишенный внешней броскости. Это история отношений, которая всегда полнее и многослойнее, чем умозрительный концепт.

Помимо фильмов-историй и фильмов-концептов значительное место в программе Оберхаузена занимали монтажные фильмы или, как их правильно называют, found footage. Это направление кино, как правило, не принимает какую-либо из сторон, а лежит как бы посередине, являясь одновременно и историей, и концептом. Здесь особо стоит сказать о «Бернадетт» Дункана Кэмбелла. Основываясь на телевизионной репортажной хронике и интервью, Кэмбелл создал запоминающийся монтажный фильм об активистке североирландских республиканцев Бернадетт Девлин Макалиски, ставшей самым молодым членом британского парламента (Бернадетт был двадцать один год, когда ее туда выбрали), которая прежде всего прославилась тем, что положила конец ирландскому абсцентизму (нежеланию входить в британский парламент), решив баллотироваться со слоганом: «Я займу место и буду бороться за ваши права!» Кэмбелл показывает Бернадетт в самый кризисный момент для Северной Ирландии — после «Кровавого воскресенья» — 31 января 1972 года, когда двадцать семь североирландских активистов были расстреляны британскими солдатами в ходе протестного марша в Дери. Тогда Бернадетт, ставшей свидетельницей события, не позволили выступить в парламенте, что заставило ее сделать целый ряд выступлений на телевидении и с трибуны, которые и использует режиссер в качестве материала для монтажа. Длинноволосая молодая женщина в джинсах, чересчур серьезная для своих лет, предстает не только как голос Северной Ирландии — через множество интервью и заявлений, но как эталон левого активизма, для которого отказ от буржуазных благ является важной составляющей. Просто одетая, едва причесанная, лишенная всякой косметики и гламурного блеска, морщинистая не по годам, Бернадетт является живым свидетельством того, какой ценой и какими жертвами может обойтись для женщины настоящая борьба. Всем своим видом она воплощала необычайный взлет политического самосознания. Фильм о ней был заслуженно награжден призом ФИПРЕССИ.

И М Е Н А



Ежи Сколимовский

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

На глубине

Поляк Ежи Сколимовский — из тех малоизвестных классиков, чье величие осознается постфактум, в ретроспекции, когда художник уже сказал все, что хотел сказать. О нем вновь заговорили на прошлом Каннском фестивале — «Четыре ночи с Анной», которые он снял после семнадцатилетнего отсутствия в кино, открывали «Двухнедельник режиссеров». Спустя несколько месяцев избранная ретроспектива Сколимовского стала одним из главных событий 34-го Роттердамского фестиваля. Там в очередной раз выяснилось, что есть по меньшей мере две истории кино — одну формируют стили, направления и верные им авторы, другую создают одиночки, аутсайдеры, ни на кого не похожие и не вписывающиеся ни в одну из существующих тенденций. Кажется, Сколимовский принадлежит ко второму типу.

В польском и европейском кинематографе 60—70-х он сыграл не меньшую роль, чем его коллеги и соавторы Анджей Вайда и Роман Поланский (у Вайды он снимался в «Невинных чародеях», а для Поланского написал сценарий к фильму «Нож в воде»). Сколимовский не уступал им ни в темпераменте, ни в таланте, ни в самобытности, но тем не менее оказался в их тени. Причина — не отсутствие «везения», а осознанный выбор, абсолютная бескомпромиссность в отношениях со временем, кинематографом и обществом. Как и Вайда, он творил вне рамок, установленных социалистической системой. Как и Поланский, быстро превратился из радикального оппозиционера в свободного эмигранта, уехав в Западную Европу. Но, в отличие от Вайды и Поланского, он так и не выработал более или менее узнаваемый почерк, благодаря чему, кстати, не стал заложником собственного стиля. От известных соотечественников его отличает и еще одно обстоятельство — Сколимовский никогда не переставал быть бунтарем, сопротивленцем, верным идеалам революционных 60-х. Время менялось, революции заканчивались, нонконформизм плавно перетекал в конформизм, а Сколимовский, в общем-то, оставался прежним — аутсайдером по доброй воле, а не только в силу социальных обстоятельств. В конце 70-х, на пороге нового консьюмеризма, он вступил со временем в настоящую схватку, в осмысленный диссонанс. В результате на свет появился фильм «Крик» (1978) — восхитительно дисгармоничный и, пожалуй, самый идиосинкразический в его творчестве. Это дисгармония колоссальной внутренней энергии, не укладывающейся ни в какие рамки. В дьявольской истории о незнакомце, превращающем в ад жизнь бездетной супружеской пары, режиссер стер грань между созиданием и разрушением, на примере собственного фильма показал, что ее не существует. А отсутствие этой грани в жизни — корень того вселенского, почти кафкианского абсурда, что пронизывает все истории Сколимовского.

Его полнометражный дебют «Без особых примет» (1964) считается единственным независимым фильмом, созданным в социалистической Польше.

«Крик»

Главный герой (его играет сам режиссер) бросает свою рутинную и по-советски комфортную жизнь ради службы в армии, но и в ней не видит особого смысла. Представитель первого послевоенного поколения Польши, он вырос на обломках второй мировой и не способен утешиться курсом на стабилизацию, выбранным правительством. В «Легкой победе» (1966) Сколимовский вновь исследует новую Польшу: выросшие на военном пепелище индустриальные города советского типа сняты тут как лабиринт, словно это фантасмагорический мир. Как и Муратова, Сколимовский одним из первых разглядел в убогом социализме черты безграничного сюрреализма, а в образцовом на вид социалистическом человеке — чувственника, тонкача, почти поэта, неуверенного в своих действиях и не стремящегося к определенности, потому что в сложившейся эпохе «найти свое место» равносильно смерти, отказу от собственного «я».

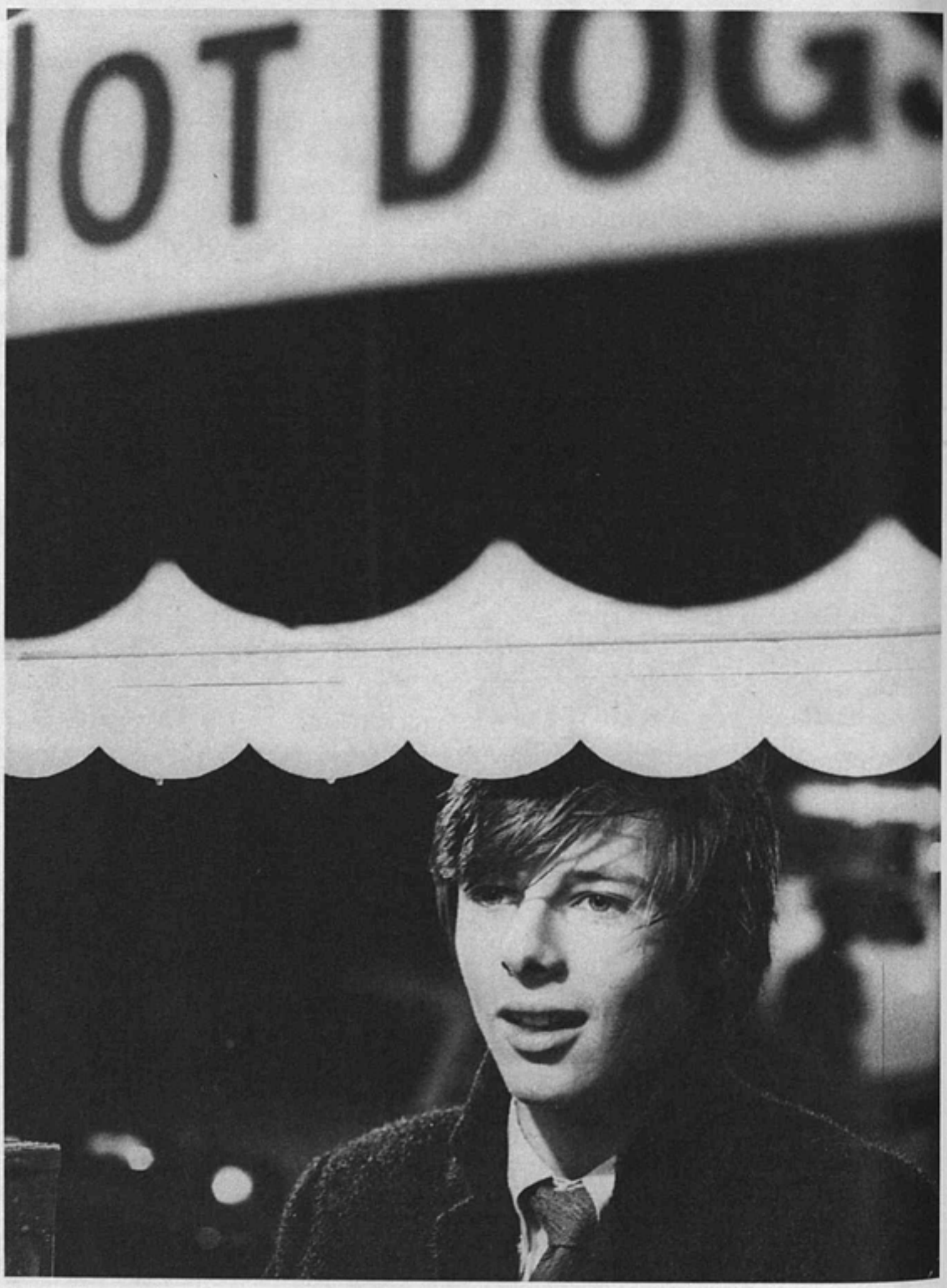
«Легкая победа»

Радикальный вызов системе содержится уже в языке ранних фильмов режиссера, экспериментальных, сюрреалистических, свободных от конкретных смыслов. Двое незнакомцев, мужчина и женщина, встречаются в комнате, где нет ничего, кроме разложенных на полу газет и зеркала, на котором героиня пишет слово «эротика» («Эротика», 1960). В другой короткометражке он преподносит классический цирковой номер — мужчина бросает ножи в свою партнершу, прикованную к стенке, — как апофеоз эротизма, стирающего грань между страстью и насилием («Угрожающий взгляд», 1960). Польские пролетарии встречаются в ветхом здании, где им дают новые имена — уменьшительно-ласкательные от имен, что носят персонажи «Гамлета» («Маленький Гамлет», 1960). Тут Сколимовский играет с идеей маленького человека, не приспособленного к жизни и не желающего к ней приспосабливаться, потому что от этого ему будет только хуже, а обществу — лишь неловко. Отщепенцы по природе, романтики с захудалой окраины, которую они принципиально не хотят менять на место под солнцем, являются героями практически всех фильмов Сколимовского.

«Старт»

Всю жизнь он снимал не «один и тот же фильм», как это водится у «больших» художников, а принципиально разные картины. Они противоречат, даже исключают друг друга, образуют некое «тело», сшитое из несоединимых материалов. Режиссура Сколимовского опирается на его уникальное чувство различий: он прибегает к бесконечному делению пространства — реального и кинематографического — на части и частицы. Его дробное — не панорамное — зрение рассекает то, что вроде бы является единым и нерушимым, обнаруживая там массу искривлений, перегородок, аномалий, неправильных связок и т.п.

Целое — это иллюзия, а бог и дьявол Сколимовского — в бесконечном числе деталей, острых по краям и все время конфликтующих друг с другом. Этими деталями могут быть обрушивающиеся на человека обстоятельства, фатальные и одновременно случайные, что происходит чуть ли не в каждом фильме Сколимовского, — таким образом он выворачивает наизнанку то, что называют «судьбой». Ими могут быть художественные объекты — в этом случае Сколимовский препарирует кинематографическую иллюзию, отстраняя



«Глубина»

«Четыре ночи с Анной»

ее практически на брехтовский манер. В Бельгии в 60-е он снял «Старт» — черно-белый оммаж «новой волне», в котором под Париж замаскирован Брюссель, а Жан-Пьер Лео изображает взбалмошного парикмахера, развлекающегося угоном автомобилей и мечтающего об участии в больших гонках. Друг Годара, Сколимовский играет на чужом поле и едва не переигрывает на нем хозяев-французов — то ли стилизует, то ли подшучивает над «новой волной», улавливает ее дух, но сохраняет иронично-критическую дистанцию.

Сколимовский из тех эмигрантов, кто чувствует чужую культуру лучше, чем те, кто живет в ней с рождения. В 70-м выходит его безусловный шедевр — лента «Глубина», манифест абсолютной кинематографической свободы, сшибающей наповал и сегодня. В этой картине он едва ли не лучше самих британцев уловил дух и стиль свингующего Лондона и «молодых рассерженных». Впрочем, без диверсии на чужой территории опять не обошлось: Лондон снят в Гамбурге, а рассерженный идеализм обнаруживает свою абсурдистскую и трагическую сущность. Ирония и хрупкость, бесстрашие и уязвимость, молниеносные переходы от комедии к драме и обратно — «Глубина» вся соткана из стилистических и смысловых парадоксов, изощренных и непредсказуемых. За какой бы стиль ни брался Сколимовский — хоть за «нововолновский», хоть за британский «свинг», хоть за «поэтический реализм», какую бы реальность ни исследовал — польскую или «эмигрантскую», он непременно выворачивает их наизнанку, показывает швами наружу. Больше всего его интересуют именно эти швы, места склейки. Но такое проникновение внутрь, в глубь материала отстраняет его лучше, чем обычная «работа на дистанции».

Зрение Сколимовского нельзя назвать визионерским в привычном смысле слова. Кино для него — это, скорее, процесс физический и механический, а не метафизический и виртуальный. Даже в его ранних «поэтических» фильмах нет никакого самозабвенного фланерства — если оно и происходит, то пресекается самой реальностью. Можно сказать, что это кинематограф не столько ви́дения, чреватого иллюзиями, сколько действия, более надежного и более трезвого. Но действовать для Сколимовского — значит видеть, чувствовать, ощущать. В этом смысле его кинематограф ближе всего к перформансу. Действие внутри действия — именно так он устроен. Механика фильмов Сколимовского сложна, но прозрачна — отлаженная работа всех шестеренок

завораживает так же, как людей по-прежнему завораживает работа классического часового механизма.

«Четыре ночи с Анной» — это перформанс про маленького человека. Вернее, про таящуюся в нем бездну. Нелюдимый работник провинциального крематория становится случайным свидетелем изнасилования, но, шокированный увиденным, остается на месте происшествия. Естественно, его обвиняют в содеянном и без суда и следствия отправляют в тюрьму. Парадокс в том, что, выйдя на свободу, он не ищет настоящего преступника, чтобы отомстить, а следит за его жертвой, по-прежнему чувствуя перед ней свою вину. Отныне он считает себя ангелом-хранителем этой незнакомки, тоже одинокой и несчастной, но судьба опять оборачивается против него. Незаконно проникнув в ее дом и проведя там четыре ночи — столько времени ему потребовалось, чтобы преподнести ей сюрприз в виде кольца с бриллиантом, — герой вновь попадает на скамью подсудимых. На вопрос судьи, что заставило его опять преследовать эту женщину, подсудимый еле-еле произносит слово «любовь».

Этот кафкианский сюжет о судебном процессе над любовным чувством, абсолютно бескорыстным, невинным и добродетельным, решен Сколимовским в минималистском жанре. Режиссерский аскетизм напоминает аскетизм главного героя, живущего без гроша в кармане и весь фильм носящего одну и ту же одежду. Это фильм на одного актера-персонажа, ведущего в кадре бессловесное, странное, почти беккетовское и немного чаплиновское существование. Абсурд его жизни проистекает из бесконечных действий — какого-то копошения, хождения туда-сюда, хаотичных передвижений в пределах маленького города. Эти же непрерывные действия, как уже говорилось, лежат в основе режиссерского метода Сколимовского. Выверенные до миллиметра и отстраненные при помощи статичной «вуайеристской» камеры, они составляют магию этого фильма, напоминающего о родстве Чаплина с Беккетом, а перформанса — с немым кино, где вся смысловая и повествовательная нагрузка ложится на внешнее действие, а не на слово.

В молодости Сколимовский занимался боксом и даже подумывал о профессиональной боксерской карьере. Его режиссуру тоже можно сравнить с боксом — набором точечных, пластичных, красивых и сильных ударов, пробуждающих в реальности, даже самой заскорузлой, ответную реакцию. Бросающих ей вызов, заставляющих ее шевелиться, демонстрировать всю свою (не)мощь.

ВИКТОР БОЧАРОВ:

«Кинематограф — грандиозная детективная история»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Александр Ширяев. Фото Даниила Савельева

В 1995 году в Питере были обнаружены кинопленки начала XX века с поразительными новаторскими киноэкспериментами Александра Ширяева. Казалось бы, киномир должен был вздрогнуть, изумиться сенсационному событию, случившемуся аккурат в столетие кинематографа. Ан нет, соотечественники вяло пожали плечами. Некоторые особо недоверчивые «веды» заподозрили мистификацию в особо крупных размерах (обширный архив Ширяева до сих пор полностью не изучен). Но главное, редчайшие материалы так и не были ни исследованы, ни тем более включены в контекст исторического кинопроцесса. Киноисследователь Виктор Бочаров, опубликовавший ширяевские материалы в фильме «Запоздалая премьера», чуть ли не в одиночку доказывает право на существование кинореликвий, на открытый доступ к уникальному архиву для ученых всего мира.

Лариса Малюкова. Прежде всего вспомним, кем был Александр Викторович Ширяев. Сначала танцовщик Мариинского театра, потом балетмейстер, ассистент Петипа, преподаватель, блистательный сочинитель характерного танца. Обладая уникальной памятью, он досконально воспроизводил хореографию... с помощью кукол из папье-маше на сцене крошечного домашнего театра. Каждое па, движение в рукодельной сценической коробке подробнейшим образом зарисовывались на узкой бумажной ленте. Получались своего рода раскадровки. Если их воспроизвести на экране — выйдет вполне техничная и по современным меркам мультипликация. Примерно в 1904—1905 годах он купил за границей самую модную из игрушек — кинокамеру «Биокам». И с того момента начал свои киноэксперименты в трюковой комической съемке, рисованной и кукольной анимации. Его куклы и сегодня некоторые с трудом отличают от живых танцовщиков. Столь подлинны жесты, движения. В истории кино первым режиссером кукольной анимации принято считать Владислава Старевича (известно, что именно он изобрел кукольную мультипликацию в 1911 году), мастерство которого поразило зрителей всего мира. Но разве убавится славы Старевича от знаний о его предтечах?

Даниил Савельев, артист балета, фотограф, сохранивший кинематографическое наследие Ширяева

Виктор, с Ширяевым вас роднит увлечение балетом. Вы снимали на «Леннаучфильме» научно-популярное кино, фильмы-балеты. Как вы обнаружили ширяевский архив?

Виктор Бочаров. К концу 80-х возникла идея собрать балетный киноматериал, систематизировать его. Уже было заметно, что эстетика советского балета, державшего линию императорских театров, явно угасает. Хотелось показать, что это было за искусство. Начал искать. Собрал коллекцию на 26 часов. В середине 90-х погрузился в архивы императорского балета. Отрылась бездна интересного!

Александр Викторович Ширяев был человек известный. История, о которой мы ведем речь, началась с того, что Ширяев написал заявление руководству императорской сцены: мол, давайте фиксировать танцы на кинопленку! Дерзкое по тем временам заявление сохранилось в архиве. Ему было отказано. Был бы я внимательнее, вспомнил бы об этом ошеломительном факте раньше. Ведь в книжке Федора Лопухова «Воспоминания и записки балетмейстера» сказано об этом обращении Ширяева, о том, что отказ его не обескуражил. Он уже заболел кино. Значит, надо искать. Я вел поиски во всех архивах. В том числе в театральном музее. Спустя время оттуда позвонили: «К нам пришел фотограф Даниил Савельев. У него есть интересующие вас материалы». Созваниваемся с Савельевым. «У меня лежат пленки. Вряд ли вас заинтересуют...» Я чуть со стула не упал. Шла весна 1995 года. Даниил Александрович продолжает: «Мне и жене уже столько лет... Все это никому не нужное старье пропадет».

Архив попал к Савельеву от последней жены сына Ширяева. Она собиралась делать ремонт и разгребала старую квартиру неподалеку от хореографического училища. Коробки с архивными материалами она показала Даниилу: «Хочешь — забирай». В то время история страны вообще мало кого интересовала. Я купил архив. Все аккуратно хранилось в коробках: круглые яуфы с пленкой (35 *мм* и редкий формат 17,5 *мм*); в квадратных коробках лежали бумажные ленты. Там были и части съемочного аппарата Ширяева, приспособления для монтажного стола. Склеек на негативах нет. Но ведь, судя по оборудованию, он что-то склеивал?

Поначалу мы смотрели материалы буквально на пальцах. 17-*мм* ленты вообще смотреть было не на чем. К пленке боялись притронуться — вдруг вся посыплется. После специального увлажнения в Красногорском архиве, где нам сказали, что самочувствие пленки — потрясающее, несмотря на ее преклонный возраст, мы рассматривали их на монтажном столе через лампочку. Углядели хронику, танцы. И еще нечто... Думали — человечки, оказалось — куклы. Выяснилось: анимация достаревичевской эпохи. По опознавательным знакам (на пленке был номер ее издания, сроки) стал понятен возраст съемки. Выяснилось, что Ширяев с 1906 по 1909 год только и занимался мультипликацией.

Л.Малюкова. Само качество движения этой «пионерской» мультипликации поразительно, особенно с учетом возраста работы.

В.Бочаров. Мастеровитая, тонкая, подробная, деликатная работа. Но далеко не совершенная. Мультипликация требует прежде всего отбора. Целью же Ширяева было вовсе не создание нового искусства, а попытка воспроизведения человеческого движения.

Л.Малюкова. Вы полагаете, что, в отличие от Старевича, он не считал мультипликацию самостоятельным искусством?

В.Бочаров. Думаю, да. Хотя у него поразительным образом взаимодействуют все персонажи. Взять хотя бы кукольную массовку в «Арлекиниаде»: каждый что-то свое делает. В его картинах можно проследить линию каждого героя от начала до конца. Ни один персонаж не увидишь застывшим.

Л.Малюкова. Думаю, высокое качество анимации определило его профессиональное знание балета, в частности, анатомии движения.

В.Бочаров. Сам танец и есть симфония движений, каждое из которых имеет начало, конец, промежуточные стадии. Драматургия танца привела его к открытию анимационных фаз.

Л.Малюкова. Как вам кажется, ширяевские эксперименты, не брось он заниматься киносъемкой, могли бы вырасти в самостоятельное направление? Или он так и остался бы любителем?

В.Бочаров. Его поиски скорее всего образовали бы самостоятельную ветвь на растущем древе кино. С точки зрения кино как кинопроцесса, конечно же, он — любитель.

Л.Малюкова. Но на заре кинематографа практически все были любителями!

В.Бочаров. Профессионалы — это те, кто зарабатывал съемкой кино. Ширяева же можно счесть профессионалом в смысле исполнения. Но зарабатывал он совершенно другим.

Л.Малюкова. Я видела, с каким восторгом эти материалы принимают в Англии, Италии. Как вам кажется, почему наше киносообщество приняло это открытие так холодно?

В.Бочаров. Скажу правду — не опубликуешь. Ты не заметила, сколь необразованны люди кино? Не любопытны, не инфицированы интересом к своей специальности, к ее сущности, истокам. Самое синкретичное из искусств — ки-

Коробки, в которых были найдены фрагменты фильмов Ширяева

нематограф требует знаний в самых различных сферах. Много ли ты знаешь просвещенных, сведущих людей? Это первое. К тому же довлеет узкий цеховой взгляд на вещи. Мы, мол, уже всё про всё знаем, в том числе и про предысторию мультипликации.

Л.Малюкова. Конечно, история кино написана. А тут давай все переиначивай. Дело в инерции мышления?

В.Бочаров. Но ведь даже в истории Египта возможны корректировки. История — живая, она пишется чуть ли не у нас на глазах. Самая вредная вещь – окаменелость, неподвижность. В творчестве, в науке, в жизни. Мы всего лишь в одном рукопожатии от тех, кто рождал кино.

Л.Малюкова. Можно ли сказать, что еще возможны открытия, связанные с именем Ширяева?

В.Бочаров. Кинематограф — грандиозная детективная история. Даже на нашей памяти сколько всего пропало, включая знаменитые шедевры. Но это не исчезло навсегда. Работая в архивах, вижу, что практически в любой эпохе есть материалы, о существовании которых мало кто подозревает. Все мы знаем

Александр Ширяев

о пропаже «Бежина луга» Эйзенштейна, полностью утраченного киношедевра. Но раз он сгинул в ночь смерти режиссера, значит, кто-то мог его унести? Кто-то, понимающий ценность произведения Мастера? Не исключено, что пылится себе «Бежин луг» на какой-нибудь антресоли.

Не один же Ширяев купил и привез из-за границы кинокамеру! Известно, что брат Матильды Кшесинской Иосиф, танцовщик Мариинского театра, тоже имел камеру. Снимал, по нашим понятиям, home video. Застолья, катанье на велосипедах. Где снимал? На даче у Кшесинской в Стрельне в присутствии великих князей. Эта съемка — уникальное свидетельство утраченного быта, манер. Вот они, живые. Вот приезд Пуанкаре, нагрянувшего в Царское Село. Заметь, съемка неофициальной камерой. Просто человек поймал и увековечил миг истории. Вот что чрезвычайно интересно — люди делали это для себя, что демонстрирует их пристрастия, интересы, менталитет, вкусы. Они приехали на отдых и занялись на природе съемками комических картин. Смотри, какая интенсивная творческая жизнь!

Л.Малюкова. Возможно, ваша находка станет началом других открытий?

В.Бочаров. Я практически убежден, что найден не весь ширяевский архив. Есть пустые коробочки, на которых рукой Ширяева написано: «Коровы. Сиверское». Сейчас Сиверское — популярное дачное место, там живет, к примеру, именитый композитор Исаак Шварц. И до 1917-го обитало много артистов. Значит, будем искать. Или на коробках написано: «Обухов». Это один из солистов театра. Еще запись: «Кшесинская». Ширяев дружил с Анной Павловой. В питерском архиве РГАЛИ хранится альбом с пятьюдесятью любительскими фотографиями — пребывание в доме Анны Павловой в Лондоне. Ну не может быть, чтобы он совсем не снимал Павлову! Или выдающуюся балерину Преображенскую, которую считал более талантливой, чем Кшесинская и Павлова. В фильме «Арлекиниада» есть па-де-де. Если ты обратила внимание, там балерина фуэте крутит не как положено, а в противоположную сторону. В левую. В то время так танцевала только Преображенская. Видимо, она была моделью. Значит, перед мультипликацией была предварительная съемка?

Л.Малюкова. Вы раскопали архив. Какова судьба этого открытия?

В.Бочаров. Я обратился в Госкино с просьбой помочь в обработке редчайших кинотекстов и финансировать создание просветительского фильма, который бы стал публикацией редчайших материалов. Бился три года. Безрезультатно. Потом с помощью проректора ВГИК Алевтины Чинаровой пробили фильм «Запоздавшая премьера». Но это лишь треть материала. Остальное нуждается в реставрации. Я продолжал писать в Госкино. Была идея сделать цикл из семи частей, в каждой рассказать об одном из направлений ширяевских изысканий, предпринять не только творческий анализ, но и технологический. Ведь негативов раннего кино практически не существует. Кино начали хранить поздно, и то позитивные копии. Просто в голову не приходило хранить негативы. Теперь ширяевские материалы представляют особую ценность не только для искусствоведов, но и для технологов.

Но... никто так и не отозвался. Недавно откликнулся фестиваль немого кино в итальянском Порденоне. Представляешь, они выделили деньги на реставрацию негатива, чтобы продемонстрировать 17,5-*мм* пленки. Те самые, которые мы рассматривали с помощью лупы. Открылась возможность увидеть разнообразнейшие танцы, игровые, комические сценки, трюковые. Они отреставрировали негативы. Сейчас нашли еще одну компанию, «Альфа и Омега», которая блестяще реставрирует старые съемки, переводя их на цифру.

Л.Малюкова. Подобная работа требует средств. Я слышала, что знаменитая на весь мир английская мультипликационная студия «Аардман-филм» увлеклась этими редчайшими материалами и взялась практически безвозмездно реставрировать их?

В.Бочаров. Да, нас познакомила Биргит Бернс — английский киновед. Сейчас на «Аардман-филм» восстанавливают рисованную анимацию, сделанную на бумажных лентах, — «Щелкунчик», «На троих», «Змею». Поначалу мы сами пробовали это делать на старом станке «Леннаучфильма». Пытались ставить условные границы кадров. Все это было приблизительно. Теперь другая, современная технология.

Л.Малюкова. Значит, нас ожидают еще «запоздалые премьеры», которые могут состояться... благодаря иностранцам?

В.Бочаров. Конечно, обидно, что отечество плевать на все это хотело.

Л.Малюкова. Но ведь в укрытых до поры материалах прячется неведомая нам история не только кино и театра, но и страны... Может быть, кто-то прочтет нашу публикацию и увлечется самой идеей поиска.

В.Бочаров. На самом деле прячется много чего. У нас особая история. Проработав много лет на киностудии, знаю, сколько редких материалов не вошло в картины, в том числе по цензурным причинам. Режиссеры брали запрещенные пленки и относили домой. Монтажеры и техники прятали коробки, спасали от смыва и уничтожения.

Л.Малюкова. Известна история о том, как чудом сохранилась копия фильма «Комиссар», приказом начальства уничтоженного. В материалах Ширяева для вас лично какое открытие стало самым неожиданным?

В.Бочаров. Самым волнующим оказалась мультипликация. Правда! Никто ее не искал. Хотя и то, что касается танцевальной части, интересно чрезвычайно. Благодаря этим пленкам возможна реставрация классического и жанрового танца. У нас народ ведь как считает? «Техника танца шагнула далеко вперед». А посмотри пленки и увидишь: по некоторым позициям мы сильно уступаем артистам столетней давности. Насколько изобретателен рисунок танца, запечатленный мультипликацией. Хотя бы это последнее па-де-де в «Арлекиниаде», построенное на тончайших нюансах. Почему Ширяева интересовал кукольный балет? Он демонстрировал современным танцовщикам, что можно сделать в балете...

Л.Малюкова. ...за пределами человеческих возможностей...

В.Бочаров. Ты обратила внимание на кадры перебрасывания балерины от Арлекина к Пьеро? Она летит медленно, красиво, как самый гениальный из артистов в полетном прыжке. Или Арлекин, который прыгает и вращается. Такое число вращений практически невозможно сделать в воздухе. В его рисованной мультипликации о Щелкунчике есть Шут. Он подпрыгивает, разворачивает ногу, подводит пятку к другой ноге и опускает. Невозможно сделать два движения в прыжке. Зависает он, что ли? Я спрашиваю себя: если он это предварительно снимал, а потом, подобно современному «эклеру»[1], — зарисовал... как же можно было так станцевать?

Л.Малюкова. С точки зрения технологии его можно считать пионером. Тут и кукольная, и рисованная, и совмещенная анимация. Многоплановая съемка в фильме-балете «Шутка Арлекина» с невероятно продуманно выставленным светом. Герои танцуют на авансцене, на заднем плане водопад, оживают деревья, ползет змея. При этом от каждого танцовщика на декорацию падает тень. Очаровательный фильм «Пьеро-художник». Куклы-маляры рисуют на заднике сцены домик, из трубы которого начинает валить дым, дверь распахивается и на сцену выпархивает Коломбина. А страшный сон Пьеро из «Шутки Арлекина», в котором огромный паук поднимает его к вершинам деревьев? Есть совершенно новаторская съемка методом пиксиляции (покадровая съемка актеров и окружающих их предметов — движение возникает из суммы неподвижных состояний). Лишь в 1952 году Норман Мак-Ларен с помощью этого метода снимет своих «Соседей», увенчанных «Оскаром». У Ширяева хозяйка дома собирает своего Пьеро из отдельных частей. Непослуш-

[1] «Эклер» — анимационная технология, использующая натурную съемку в качестве лекала для рисунка. — *Л.М.*

ная кукла сбрасывает голову под стол. А стулья хулигански двигаются по комнате. Можно говорить и о некоторых новаторских приемах и в кинематографе, об изобретательности трюковой съемки.

В.Бочаров. И в том, что не связано с мультипликацией, есть любопытнейшие вещи. В съемке комических картин мы нашли вариант «обратной съемки». Грубо говоря, «восьмерки». В негативе идут сцены, запланированные по сюжету, — без монтажных склеек. В конце сюжета видим невероятное: со стороны реки герои выбегают, садятся в лодку и отплывают. Следующий кадр — продолжение негатива: теперь уже с берега видим, как они отплывают. Он просто остановил съемку, вернулся на берег. Актеры снова повторили эпизод, а он уже с берега снимал их отплытие. По наитию нашел такое решение.

Александр Ширяев в партии Иванушки-Дурачка из балета «Конек-Горбунок»

Л.Малюкова. Нам необходимо возвращение таких имен. И открывать новые страницы нашей киноистории должны не только англичане, итальянцы...
В.Бочаров. Вот почему хочется, чтобы эти материалы увидели как можно больше людей. Чтобы в киновузах, университетах к ним был доступ. Вдруг кто-то заметит нечто, чего мы пока не замечаем... И заново перепишет эту страницу. Я всегда повторяю знаменитую историю открытия Вивальди, которого сейчас знает каждая собака. А до конца XIX века о его существовании не ведали! Известно, что похороны Ахматовой сохранились на пленке благодаря съемке Семена Арановича. Кадры эти вошли фрагментами во многие картины. Но ведь и КГБ дало указание снимать церемонию прощания, чтобы посмотреть: кто же пришел? Было снято полторы коробки пленки. И один человек, между прочим, работник органов, ослушавшись приказа «смыть!», положил пленочку на полочку в своем кабинете. Когда уходил на пенсию в 90-е, забрал и подарил музею Ахматовой в Санкт-Петербурге. Так и всплыли раритетные кадры. Из ниоткуда.
Л.Малюкова. Немногим более ста лет прошло с рождения отечественного кино. Все только и делают, что празднуют этот юбилей. Лучше бы потратили деньги на что-нибудь дельное. Отреставрировали бы разрушенные временем материалы... Подумаешь, сто лет! В масштабах человеческой истории — короткометражка.

Мы попросили известных аниматоров — режиссеров Юрия Норштейна и Марию Муат и художника Марину Курчевскую прокомментировать открытие Виктора Бочарова.

ЮРИЙ НОРШТЕЙН

Ничего не было «до»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Л.МАЛЮКОВА

Юрий Норштейн. ...Это производит ошеломляющее впечатление. Тут необходимо учитывать, что ничего не было «до», всё — после. Ширяев извлек движение, свои персонажи, свои мизансцены, драматургию из собственной фантазии. Все это невероятные открытия. Думаю, сам он не предполагал, что совершает открытие. Этот интерес, присущий детям, это азартное упоение игровой стихией, это безоглядное любопытство чудесным образом компенсировали отсутствие ремесла, опыта. Да опыта просто не могло быть, поскольку рядом никого не было. Он был один. Единственный накопленный им опыт — балет в чистом виде. Сценическое действие. Драматургия классики. Знание сказок.
Лариса Малюкова. Но я полагаю, что именно столь скрупулезные познания в области танца очень помогли ему в освоении новой профессии. Выходит, в анимацию он вошел через другую дверь?
Ю.Норштейн. Меня это не удивляет. Всегда повторяю, что пантомима, танец, балет — составная часть мультипликации. Однажды кто-то спросил: «По какому качеству вы оцениваете мультипликационные сценарии?» Да очень просто. Смотрю: возможно это переложить на балет или нет. Потому что балет вычищает все лишнее, оставляя знаки, смысловые символы, метафору. Заставляет балетмейстера переводить действие в такую сферу, когда никакое

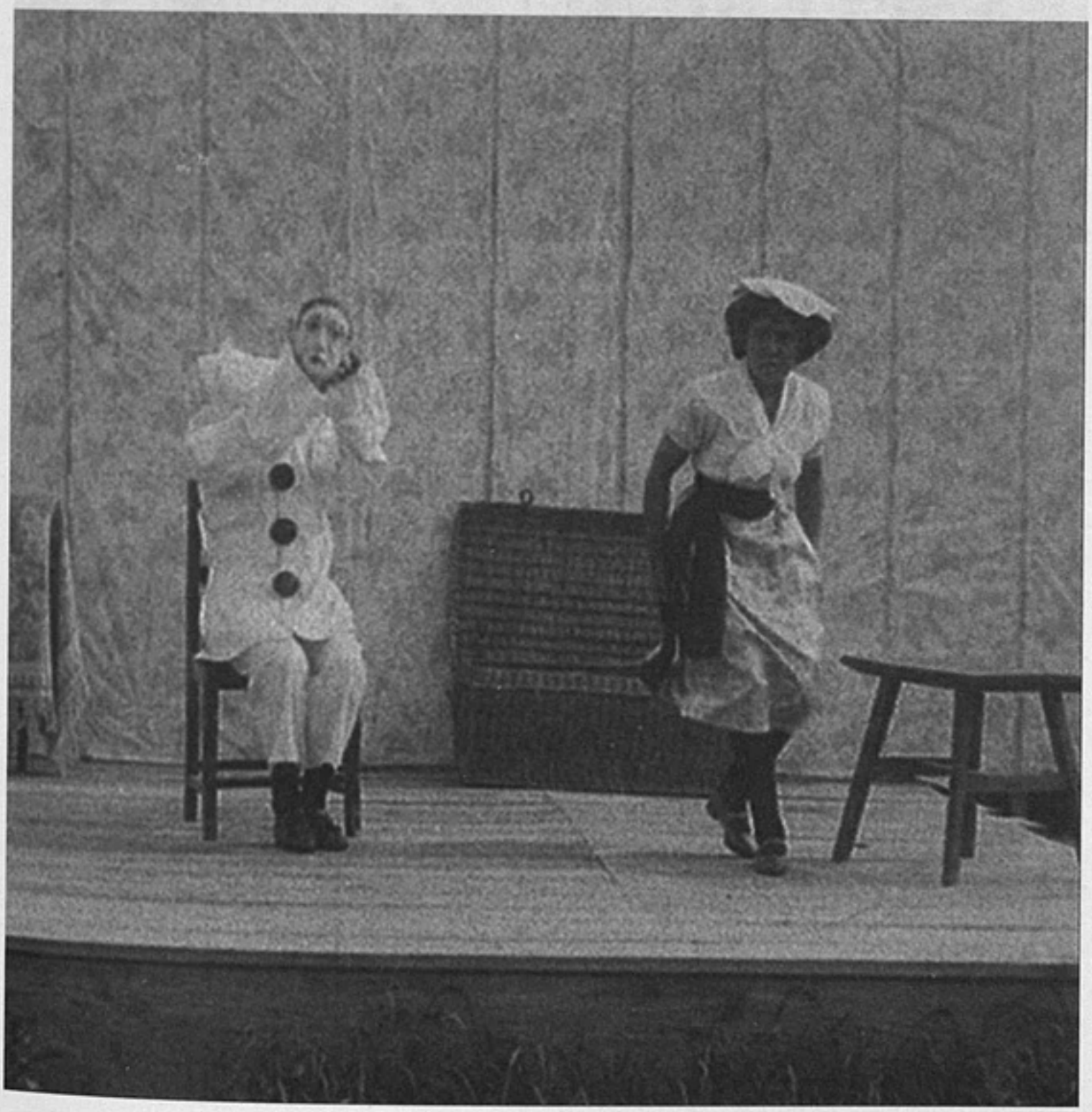
другое движение, деяние — кроме балетного па — не может обозначить идею постановщика. Именно поэтому мы явились свидетелями рождения балетов «Анна Каренина» или «Кармен». Конечно, «Кармен» — более сценичный, органичный опыт в сравнении с историей Анны, переложенной на язык хореографии. Все дело в том, в какой степени мы сумеем перевести язык драматургии на язык притчи. Я убежден, что в мультипликации можно сделать — причем скорее даже именно в кукольной — «Короля Лира», не потеряв при этом всей драматургической сложности.

Л.Малюкова. Почему так интересно смотреть эти материалы сегодня? Возможно, в них намечался-нащупывался какой-то иной путь, который современная анимация проигнорировала, не реализовала? Более условное направление?

Ю.Норштейн. Конечно... Никуда мы не денемся от притчи, которая все равно является основой всего. Христос говорил притчами, чтобы объяснить самые сложные идеи. В любом драматургическом клубке мы должны находить притчу. Ширяев тут мыслит удивительно ясно. Он не просто просвещенный художник — он владел культурой танца. И его понимание танца простиралось за пределы классического балета... Он чрезвычайно плодотворно занимался характерным народным танцем...

Л.Малюкова. Он — один из создателей жанровых танцев, которые ближе всего к анимации...

Ю.Норштейн. Конечно, жанровый танец был основой, на которой он и разрабатывал драматургическое действие. Помните эпизод с пауком, который хватает и уносит вверх меж деревьев Арлекина... У Славы Полунина в «Снежном шоу» есть нечто похожее. Сверху на сцену падает гигантский паук, таща за собой гигантскую сеть. И эта сеть накрывает весь зал. Полунин не мог видеть Ширяева. Но меня поразило и это сходство, и изобретательность Ширяева.

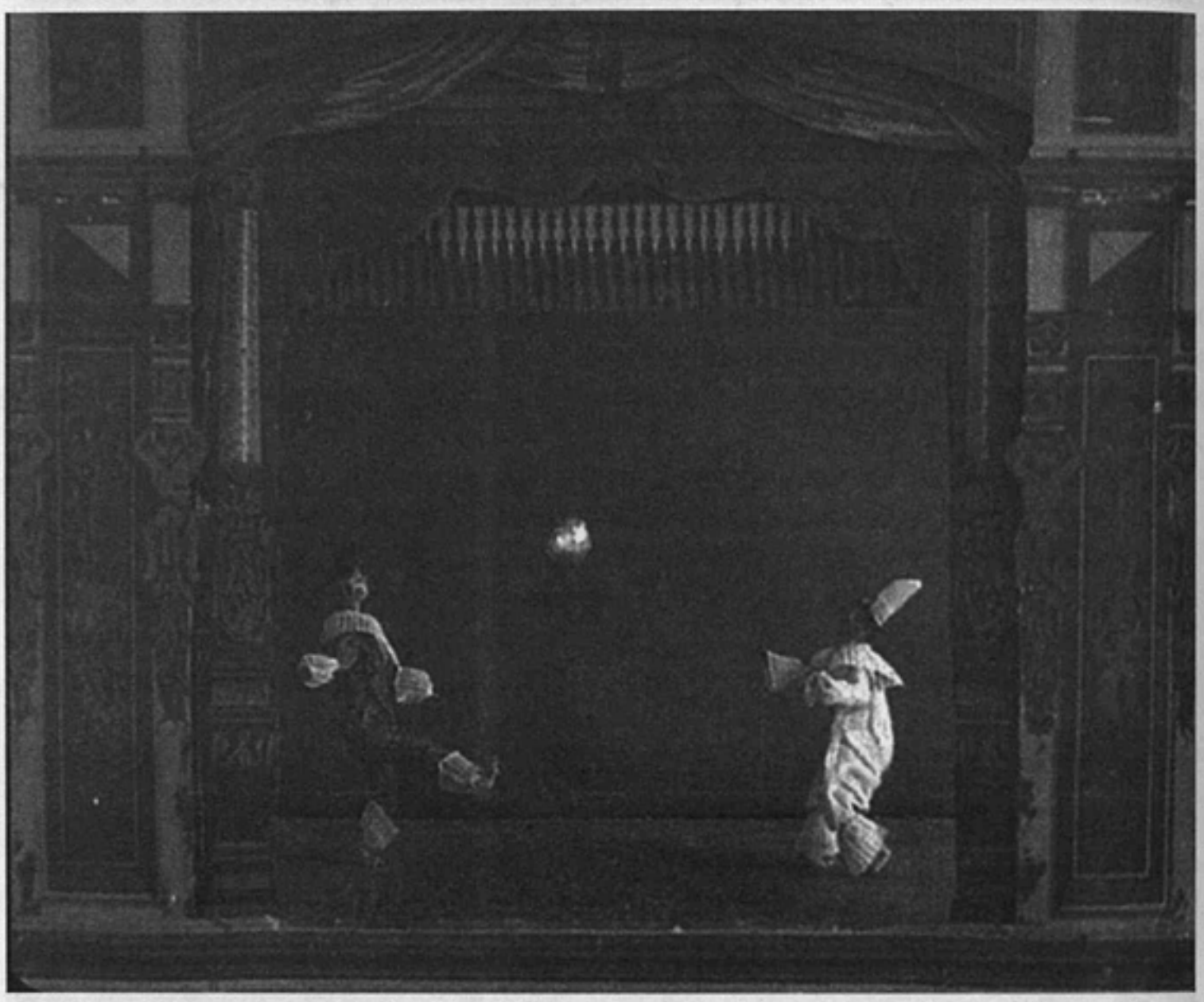


Девушка и Пьеро. Эксперимент Ширяева — первая попытка комбинированных съемок

Л.Малюкова. А я вспомнила бардинских героев. Ведь предтеча фильма «Тяпляп, маляры» — в ширяевских «малярах-арлекинах». Вот они кистями по-детски рисуют декорацию: дом с крышей, дверью и окнами. Дурачатся, толкаются, выливают друг на друга краску... Пока вся декорация не оживает.

Ю.Норштейн. Конечно, все это идет от клоунады. А что такое «Политый поливальщик?». Клоунада — в генеалогии кинематографа.

Л.Малюкова. Юрий Борисович, вы не могли бы как профи в кукольной анимации, одушевивший такое число персонажей, объяснить: как это сделано?



Клоуны, играющие в мяч

Ю.Норштейн. Я несколько раз прокручивал пленку и... не понимаю, как он делал, чтобы персонажи взлетали, совершали сложные прыжки и па в воздухе. Обычно это делается на подвесках.

Л.Малюкова. Но я внимательно смотрела на экран: никаких ниток, проволок не видно...

Ю.Норштейн. Мы тоже тщательно скрывали вспомогательный материал. На тонких нитях подвешивали героев, потом нити закрашивали в тон декораций. Лучше всего это делать на фоне декораций, линейно выстроенных по вертикали. Или наоборот — геометрически раздробленной. Тогда нить на фоне дробей сама себя съедает.

Еще вариант — мы персонаж крепили на проволоке, которая была скрыта от камеры самим персонажем. Проволоку покадрово загибали таким образом, что персонаж подпрыгивал, а потом опускался... В компьютере эта проблема решается без усилий. В том-то и беда, что без усилий. В творчестве важно преодоление, тогда результат наполнится энергией.

Думаю, Ширяев, скорей всего, использовал подвески...

Л.Малюкова. Но сама пластика — поразительная, даже когда персонажи буквально летят в воздухе...

Ю.Норштейн. Эта пластика — свидетельство его выдающегося профессионализма. Не случайно он делал на бумажных лентах подробные покадровые балетные па. Это же настоящие раскадровки. Что еще раз подчеркивает — мультипликатор в учебном процессе должен проходить пантомиму, подроб-

но изучать балет, танец. Если, конечно, мы хотим подготовить профессионалов.

Л.Малюкова. Кстати, очень ощутим в работах молодых недостаток этой восхитительной пластики, понимания человеческого тела, механики движения.

Ю.Норштейн. Им не хватает не только пластики. Они вообще не желают выходить за пределы мультипликационных «прижимок», дурных штампов. Не видят культуры вокруг. Без освоения культуры невозможны открытия в мультипликации. Ширяев совершал свои открытия через танец. Кто-то — через звучащее слово. Иной — через музыку или живописную деталь. Ну и, конечно, чтобы прорвать рутину, необходимо некоторое безумство. Разве не безумство — нашелся режиссер Бочаров, проявивший любопытство, и вот вам открытие!

Танец Бе-Бе из балета «Фея кукол»

Л.Малюкова. Бочаров не просто режиссер, но и киновед, исследователь, а самое главное — балетоман. Он собирал все материалы, связанные с классической хореографией...

Ю.Норштейн. Совпадения происходят у любопытствующих. У Флеминга случилось совпадение интереса и знаний: он обратил внимание на плесень и открыл пенициллин. Другие ученые тоже видели плесень, но рассмотрел ее только он. Это свойство ученого и художника: видеть дальше оболочки. В этом смысле Бочаров с Ширяевым в чем-то схожи.

Л.Малюкова. Более ста лет прошло с момента рождения ширяевских мультфильмов. А культура отечественной анимации, особенно кукольной, не только не шагнула далеко вперед, но в некоторой степени была утрачена. То же самое можно сказать о балете.

Ю.Норштейн. Тут возникают вопросы более общего плана. Мультипликация пошла по пути мимикрии, подражания натуре. Это путь гиблый. Но ведь это надо объяснять... И если режиссер не владеет в полной мере пластикой, ощущением объема — ему нечего делать в мультипликации. А все рванули в правдоподобие, которым скрывают свой дилетантизм. Это относится не только к мультипликации. Сегодня от искусства требуют комфорта для зрителя. Но у искусства другая миссия. В конце концов проповеди Христа не комфорт-

ны, а беспощадны, откровенны и открыты. Искусство в этом смысле должно быть еще более дискомфортно, если хочет вырваться за пределы уже освоенного. Я повторяю, как «Отче наш»: художественная задача должна быть выше возможного. А техника, технология, создающие художнику дополнительный комфорт и удобства, мешают прорыву.

Л.Малюкова. Техника ушла вперед, обогнав процесс осмысления ее роли. Иногда видишь фильм и не понимаешь: мультипликация это или игровое кино. Но, странное дело, многих именно это радует. Мол, смотрите, чего я достиг...

Ю.Норштейн. Кажется, этот скепсис по отношению к открытию, даже попытка обвинить Бочарова в преднамеренной мистификации... тоже разновидность защиты... Чтобы не сомневаться. Не задумываться. Не только не переосмысливать историю кино киноведам, но и аниматорам не размышлять над тем, от чего ушли, что происходит с нами сейчас, куда двигаться дальше.

МАРИНА КУРЧЕВСКАЯ

Современное выражение пластики

Потряс этот зарисованный на пленку (бумажную ленту?) танец. Неужели это «эклер»? Конечно, меня это поразило больше, чем кукольные сценки, поскольку я профессионал-кукольник. Но это фуэте... Меня восхитила легкость и свобода движения. Зная технологию изнутри, я почувствовала, что это не технология «эклера». Кажется, все от фантазии, из головы. Очень современно, на мой взгляд.

Молодой режиссер Светлана Филиппова недавно сделала экспериментальную картину «Три истории любви» — о личной жизни Маяковского. В ней есть стремление вернуться к стилистике изображения начала XX века и попытка современной пластики. То же я увидела у Ширяева. Современное выражение пластики. Это касается и кукольной мультипликации. Статичный план — камера не двигается, а смотреть интересно. Возникает один персонаж, второй, третий. Появляются друг за другом, постепенно насыщая пространство кадра. Каждый ведет свою партию. Начинаешь понимать, откуда «ноги растут». Помните знаменитое Allegro non troppo Бруно Боззетто? В комнату входили люди, фотографически сделанные. Женщина начинала стелить постель, кто-то готовил обед, дети проезжали на велосипеде. В конце концов в кадре уместились двадцать персонажей. И каждый делал что-то свое.

Что касается технологии Ширяева — это классическое кукольное движение. Мне кажется, сделано оно без помощи шарниров. Скорей всего, это проволочная кукла. Но то, что сейчас уходит из кукольной анимации, у Ширяева есть. Сегодня все хотят сделать натуралистичное движение. А у него оно условно, за что я и ратую. Кукла и так наиболее близка к человеку. В рисованной мультипликации можно пятно оживить. В кукольной пятно будет трехмерно, приближено к натуре. То же касается и движения. Проволока придает ему бóльшую условность, чем шарниры. И прыжки у Ширяева восхитительны. Как это сделано? В советское время это называлось «при помощи палки и веревки». Все полеты делались на леске или ниточке от капронового чулка. Чтобы птичка парила — леска наматывалась на катушечку, выше кадра или ниже. Ниточка в кадре была видна. Я смотрела в камеру и по кадру подкрашивала акварелью ниточку, на которой висит кукла. Эту ниточку я вписывала в тон с фоном: красный, зеленый. Сегодня мы всю «грязь» убираем с помощью компьютера. Раньше делали это вручную. Ширяевские опусы вызывают вос-

хищение исключительной добротностью. Как выписаны декораций! Как подробно сшиты костюмы! Все сделано с уважением к профессии и к себе.

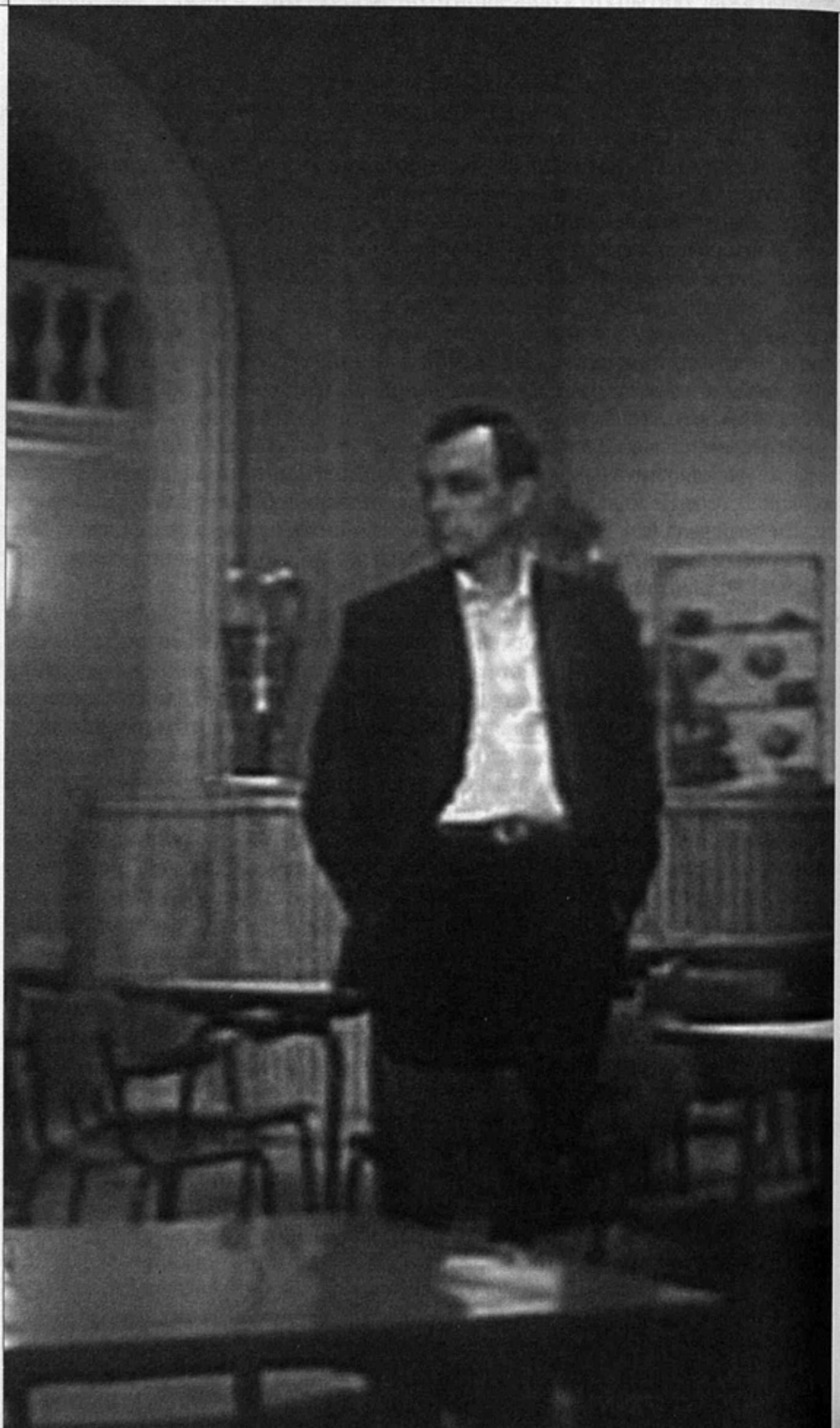
МАРИЯ МУАТ

В этом есть тайна

Увидев эти пленки, признаюсь, удивилась страшно. Просто не ожидала ничего подобного. Да и не знала об этом человеке. Сначала даже привиделось: может — люди? Да нет, конечно же, куклы. Стала смотреть, как это сделано. Все ритмизировалось музыкальным сопровождением. Движение шло от музыки. Эти танцевальные номера мы рассматривали вместе с молодым талантливым режиссером Юлией Ароновой. Сначала на экране, потом на компьютере. И все разглядели. Это проволочки! Куклы крепятся внутри маленькой сцены. Она и есть фон, от которого в спины и бока кукол идет проволочная вилка. Так они держатся. Я же вижу: ноги не закреплены. Движутся куклы потрясающе. Летают. Взлетают. Парят. Куклы сами перекрывают проволочную вилочку, прикрепленную к ним под прямым углом. Это видно, особенно когда мячик летает. Даже проволочка видна. Потом она подмазана. Но можно ее разглядеть в нескольких кадрах.

Что касается выразительности движения, то тут работы Ширяева поразительны. Абсолютно художественная анимация. При этом у каждой куклы есть характер. Каждая движется в своем пластическом ключе, сообразно конкретной задаче. Для меня важно, что это психофизическое действие. Вот почему он великий человек. Он понимал язык тела, мог с помощью движения проследить характер, сюжет.

Мне кажется интересным сопоставить работы Ширяева с современной школой. У него иной технологический и смысловой подход к возможностям движения. Вспоминаю, как юбка движется в танце. Это же поразительно! В этом есть тайна, сколько на компьютере ни рассматривай. Думаешь, как же он это покадрово снимал? Ведь в камере того времени надо было еще и ручку крутить. Эта юбка летает, словно существует сама по себе. А вариации в свадьбе Арлекина и Коломбины! Как танцует балерина — одуреть можно: голеностопный сустав, пуанты опускаются и поднимаются. Все точно, технично. И невероятно легко. Чтобы так снять, надо быть Аллой Соловьевой[1]. Ведь в нынешнем кукольном кино все по-другому. Персонаж к полу прибивают. А Ширяев не прибивает. Его куколки едва касаются пола — точь-в-точь, как Истомина у Пушкина. Возможно, от этого и легкость необыкновенная. Полетность, о которой мечтают все балетмейстеры. И в рисованном мультипликате движение более острое, характерное, чем в реальности. Для профессионалов это чрезвычайно важный и полезный материал, снимающий пелену с глаз, открывающий необозримые пространства для поисков и экспериментов в, казалось бы, такой устаревшей кукольной анимации.



«Долгая счастливая жизнь», режиссер Геннадий Шпаликов

НАТАЛЬЯ АДАМЕНКО

Эта долгая жизнь

Но откуда на сердце
Вдруг такая тоска?
Жизнь уходит сквозь пальцы
Желтой горстью песка.

Г.Шпаликов

...И я-то — в память Вам — снял безумно длинный конец своей первой картины, — в память Вам, Виго, в память Вам, Виго, и еще раз в память Вам, — страшно, что мы ровесники сейчас.

Г.Шпаликов

К этой картине, простой, но таинственной и интригующей, получившей и международное признание[1], отечественные киноведы постоянно обращались и обращаются с тех пор, как она появилась на экране в 1966 году. С каждым сеансом такие фильмы рождаются как будто заново, по-прежнему увлекая нетронутыми временем изысканностью киноязыка, глубиной и психологической точностью рассказа, но и вдруг открываясь неожиданными гранями и сообщая внимательному зрителю все новые и новые смыслы...

У «Долгой счастливой жизни» Геннадия Шпаликова свое место в кинопроцессе середины 60-х, у нее особенные, приметные черты: свежее содержание и неразгаданные загадки, поразительная атмосфера и собственная тонкая интонация, красноречивое черно-белое изображение и неподдельный интерес к работам французского киноимпрессиониста Жана Виго...

1

Сегодня, когда двигающиеся и статичные, «немые» и «звучащие» «картинки», которые перекрывают огромные здания или умещаются на экранчиках мобильных телефонов, вторгаются в среду обитания человека, психологически влияя на его внутренний мир, оценка качества изображения и его смысла носит чисто технический характер. Всевозможные новации именуются «искусством», а их создатели — «художниками», даже когда речь идет о компьютерной игре или обучающих тренажерах. Кинематограф, этот старейший вид

[1] Гран-при «Золотой щит» на Международном фестивале авторских фильмов в Бергамо (1966).

движущегося изображения, тем более если речь идет о его выразительном черно-белом варианте, наиболее сильно воздействующем на зрителя, сохраняет особое значение.

Принято считать, что визуальный ряд фильма — собственно работа оператора — вспомогательное среди тех выразительных средств кино, которые влияют на целостное восприятие произведения. Но «глаз меньше ошибается,

«Аталанта», режиссер Жан Виго

чем разум» (Леонардо да Винчи), и, отдавая должное труду режиссера и художника-постановщика, признаем, что существует и кинооператорская образность, художественный уровень которой определяется суммой артистического и технического таланта. Взаимоотношения режиссера и оператора очень сложны и прихотливы, порою их даже невозможно объяснить, не то чтобы понять. Эйзенштейн, снимавший все свои фильмы с Тиссэ, на самые драматичные кадры «Ивана Грозного» вдруг приглашает Москвина. Тарковский неожиданно для всех переснимает с Княжинским весь «Сталкер», снятый тем самым Рербергом, с которым создавалось «Зеркало»...

Возможно, Геннадий Шпаликов, посвятивший свою «Долгую счастливую жизнь» Жану Виго (вспомним его слова на первой странице сценария: «Памяти Жана Виго, моего учителя в кинематографе, да и в жизни»[2]), предпочел бы работать с Борисом Кауфманом[3]. Но он выбрал Дмитрия Месхиева[4].

На обсуждении «Долгой счастливой жизни» на художественном совете «Ленфильма» В.Я.Венгеров, руководитель творческого объединения, в котором снимали фильм, говорил: «...Режиссер, который организовал и увлек не силой режиссерской власти и не уставом творческой группы товарищей, которые работали с ним, а авторитетом своего дарования. С ним работал Дмитрий Месхиев — человек творчески талантливый, [...] испытавший разные веяния в своей операторской судьбе, и он увлекся этим делом, и это его лучшая работа. Об этом говорили и Григорий Михайлович Козин-

---

[2] См.: Шпаликов Г. «Я жил как жил». М., 1998, с. 416.

[3] Кауфман Борис (1906—1980) — оператор; младший брат Дзиги Вертова и Михаила Кауфмана. Снял все четыре фильма Жана Виго: «По поводу Ниццы» (1929), «Жан Тарис, чемпион плавания» (1931), «Ноль за поведение» (1933), «Аталанта» (1934). Лауреат премии «Оскар» (1955, фильм «В порту», режиссер Элиа Казан).

[4] Месхиев Дмитрий Давыдович (1925—1983) — известный отечественный оператор. Работал на киностудии «Ленфильм», известен как «мастер тонких психологических портретов, творчески использовал тональности, разнообразие световой гаммы» (цит. по энциклопедическому словарю «Кино», М., 1986).

цев, и другие товарищи. Увлеченность Месхиева совпала с увлеченностью Шпаликова»[5].

В человеческих и профессиональных качествах Дмитрия Месхиева определенно было что-то близкое характеру Бориса Кауфмана, младшего брата Дзиги Вертова.

Кауфмана, вынужденного в процессе съемок фильма «Ноль за поведение»

«Долгая счастливая жизнь», режиссер Геннадий Шпаликов

продать свою камеру, не испугали экономические трудности, и он продолжил работу с Виго, снимая «Аталанту» киноаппаратом, который прислал ему из России Вертов.

И нужно хорошо представлять себе ситуацию в стране, чтобы оценить поступок Месхиева, который после работы над обруганным фильмом Григория Никулина «Помни, Каспар!»[6], из идеологических соображений получившим самую низкую категорию, не испугался работать с Геннадием Шпаликовым.

Оба — и Кауфман, и Месхиев — бесспорно принадлежали к разряду кинооператоров-универсалов, отличительной чертой которых является не столько попытка реализовать свои личные эстетические воззрения, сколько умение внутренне принять и воплотить на экране режиссерский замысел.

Приведу несколько цитат — слова тех, кто работал с этими профессионалами[7].

Сидни Люмет: «Я понял, что он подходит, с самого начала, с того момента, как я впервые увидел его работы. У него была совершенно уникальная концепция: каким образом передавать драму через свет — как драматизировать свет. [...] Он был очень застенчивый человек, интересно, да? Очень застенчивый, скромный, сдержанный, но за всем этим была огромная теплота. Актеры его обожали. Они чувствовали, что он их хорошо понимает»[8].

Кирилл Лавров: «Дима не замыкался только на своем узком операторском отрезке производства фильма. Он чувствовал актеров, чувствовал фальшь актерскую. Но он всегда был очень тактичен по отношению к режиссеру. Поэтому ни-

---

[5] См.: ЦГАЛИ СПб., фонд 257, оп. 18, ед. хр. 1462, л. 234.

[6] Подробно см.: Адаменко Н. Д.Д.Месхиев и эпический символизм фильма «Помни, Каспар!». — «Киноведческие записки», 2003, № 63, с. 276—289.

[7] Незначительная редакторская правка не оговаривается. — *Прим. ред.*

[8] Цит. по: Цымбал Е. Великие братья Кауфман: «Жизнь врасплох». См.: www.drugoekino.ru/magazine/news2306.htm

когда не подходил к актерам, чтобы высказать свою точку зрения. А если и говорил, то мимоходом: «Вот этого не надо делать... Но вот это хорошо». И шел дальше, как будто ничего и не произнес. А на самом деле всегда высказывался точно и конкретно. Он чувствовал весь процесс, а не только свою операторскую работу»[9].

Элиа Казан: «...Камера всегда оставалась поэтической. Борис Кауфман был превосходным оператором-постановщиком, наверное, лучшим из всех, кого я видел [...] самым артистичным из всех [...] и я восхищаюсь им»[10].

«Аталанта»

Григорий Никулин: «Хороший кинооператор может снять мягкую красивую картинку под Саврасова или Левитана, но она останется картинкой. Месхиев же образен. Как это у него складывалось, какой механикой — это его секрет, художественный секрет»[11].

Питер Богданович: «Борис — это уникум; есть множество замечательных технических экспертов, а с технической точки зрения он блестящ, но его настоящий талант можно определить так: я не знаю другого такого оператора, который обладал бы таким же тонким, как у Бориса, чувством драматической интерпретации. Когда мы работали с Борисом, не было случая, чтобы нам не удавалось снять что-нибудь радикально новаторское. Камера буквально становится *еще одним* главным героем. Вы должны подбирать камеру так же, как подбираете актера по типажу. Это вопрос оператора, принимающего режиссерскую концепцию — а она включает в себя и мою раскадровку, в том числе и в видоискателе, и мою композицию кадра, — затем делающего ее своей собственной в использовании света, подобно тому как это делает по-настоящему талантливый художник...»[12]

Алексей Баталов: «Я расскажу вам то, чего еще никому не рассказывал. Картина, которую вы видели, снималась по другому сценарию. Начальство запретило наш сценарий, предложив снять фильм более повествовательного характера. И мы в заговоре со сценаристом, с редактором Фрижеттой Гургеновной Гукасян,

---

[9] Из беседы автора с К.Ю.Лавровым 12 декабря 2001 года.

[10] K a z a n Elia. The master director discussed his films. Interwiews with Elia Kazan. Jeff Young. New York, Newmarket Press, 1999, p. 125—230. Цит. по: www.kinozapiski.ru/print/530

[11] Из беседы автора с Г.Г.Никулиным 17 октября 2001 года.

[12] B o g d a n o v i c h Peter. Who the devil made it? Alfred A. Knopf Publishers, New York, 1997. Цит. по: www.kinozapiski.ru/print/530

оператором Дмитрием Давыдовичем Месхиевым приготовили один сценарий специально для руководства, а съемку вели по первому — запрещенному — сценарию. Можете себе представить, какого уровня было доверие. Сцену, снимаемую оператором якобы по новому сценарию, подразумевалось на самом деле использовать в пределах старого. И Дима на это пошел. Я знал, что его ценил великий Москвин, и сам очень ему доверял. У него были прекрасные взаимоотношения с актерами — он их очень тонко чувствовал. На него можно было положиться и советоваться буквально во всем. Именно он открыл новое необычное экспрес-

«Долгая счастливая жизнь»

сивное, эмоциональное движение в кино. Это потом все побежали с камерой вслед за Урусевским, а у Дэ-Дэ[13] камера жила, переживала, захватывала дух, задыхалась от страсти. Это действительно новое движение камеры»[14].

2

Выбор оператора вызван не желанием Шпаликова создать фильм в стиле ретро, а попыткой развить в «Долгой счастливой жизни» изобразительные находки картины Виго.

Вспомним первые кадры «Аталанты».

После сцены у церкви перед нами диагонально расположенный полукруг тротуара и стены, вдоль которой, выйдя из-за поворота, идут жених с невестой. На экране это движение слева направо. На дальнем плане появляется группа сопровождающих, двигающаяся влево. Таким образом, в какое-то мгновение шествие главных героев и группы начинает происходить в разные стороны, что очевидно подчеркивает их взаимную отчужденность. Широкоугольная оптика, которую использует оператор, создает ощущение быстрого приближения героев к камере. Подойдя к ней и почти перекрыв собою экран, они проходят дальше, визуально все так же слева направо, но уже вблизи объектива. Камера слегка разворачивается, следя за ними, при этом крупность изображения не меняется, но возникает эффект движения построек мимо актеров. Затем оператор совершает полукруговое движение, пропуская жениха с невестой вперед, некоторое время следует за ними, затем останавливается, позволяет героям, уходящим в глубь кадра, пересечь его

[13] Дэ-Дэ — прозвище, которое дал Д.Д.Месхиеву А.Н.Москвин.

[14] Из беседы автора с А.В.Баталовым по поводу фильма «Игрок» — экранизации одноименного романа Ф.М.Достоевского — 2 февраля 2002 года.

пространство по диагонали. За ними в кадр входит сопровождающая процессия, и движение слева направо продолжается. В целом это общее движение из глубины в глубину пространства подчеркнуто сочетанием направления теней и мелькающих построек.

В одном план-кадре — панорама приближения, сопровождения и удаления — съемка с тележки и разворот камеры на головке штатива.

«Аталанта»

Подобный прием — длительный показ объекта посредством его постепенного укрупнения, а затем, после поворота камеры вокруг оси, плавного уменьшения, как и кадры, где оператор заставляет окружение «двигаться» мимо героев, — не раз использован и в «Долгой счастливой жизни» Геннадия Шпаликова.

Но... Изобразительная основа «Аталанты» — ракурсы, диагонали, панорамы со сложным внутрикадровым движением и разворотами в одном кадре. В «Долгой счастливой жизни» преимущественное значение имеют световые характеристики портретов, живописное использование пиротехнических средств и свойств оптики: изменение глубины резкости при съемке длинно- и короткофокусными объективами привносит в повествование яркие драматургические акценты, подчеркивая резкие переходы из одного состояния в другое[15].

Проводя параллели между изобразительным решением «Аталанты» и «Долгой счастливой жизнью», можно лучше понять глубинные мотивы, которыми руководствовался Геннадий Шпаликов, переосмысляющий, а ни в коем случае не подражающий «своему учителю».

Пластика изображения в «Долгой счастливой жизни» не цель, а средство раскрыть образ, художественный подтекст. Выразительные кадры сотканы из множества нюансов и полутонов, работающих на искомый эмоциональный настрой. Красноречивым изображение становится благодаря четкому пониманию его задач в общей художественной структуре фильма. Богатство световой и тональной нюансировки каждого кадра превращает фотографическое изображение в поэтическое. И речь не только об операторском умении филигранно работать со светом и использовать

[15] Подробно см.: А д а м е н к о Н. Дмитрий Месхиев и поэтический реализм фильма «Долгая счастливая жизнь». — «Киноведческие записки», 2003, № 64, с.83—96.

всю палитру профессиональных приемов и навыков, но и о новых, оригинальных изобразительных средствах, органично вплетенных в общую художественную ткань фильма и сообщающих изображению особый, неповторимый смысл.

Если автор фильма — поэт (по слову П.Флоренского, поэт дает «формулу некоторого пространства и предлагает представить конкретные образы, ко-

«Долгая счастливая жизнь»

торыми данное пространство должно быть проявлено»[16]), то оператор вносит свой вклад в создание картины как раз благодаря необычайной способности проникнуть в «душу поэта». В этом смысле Месхиев поистине «режиссерский оператор».

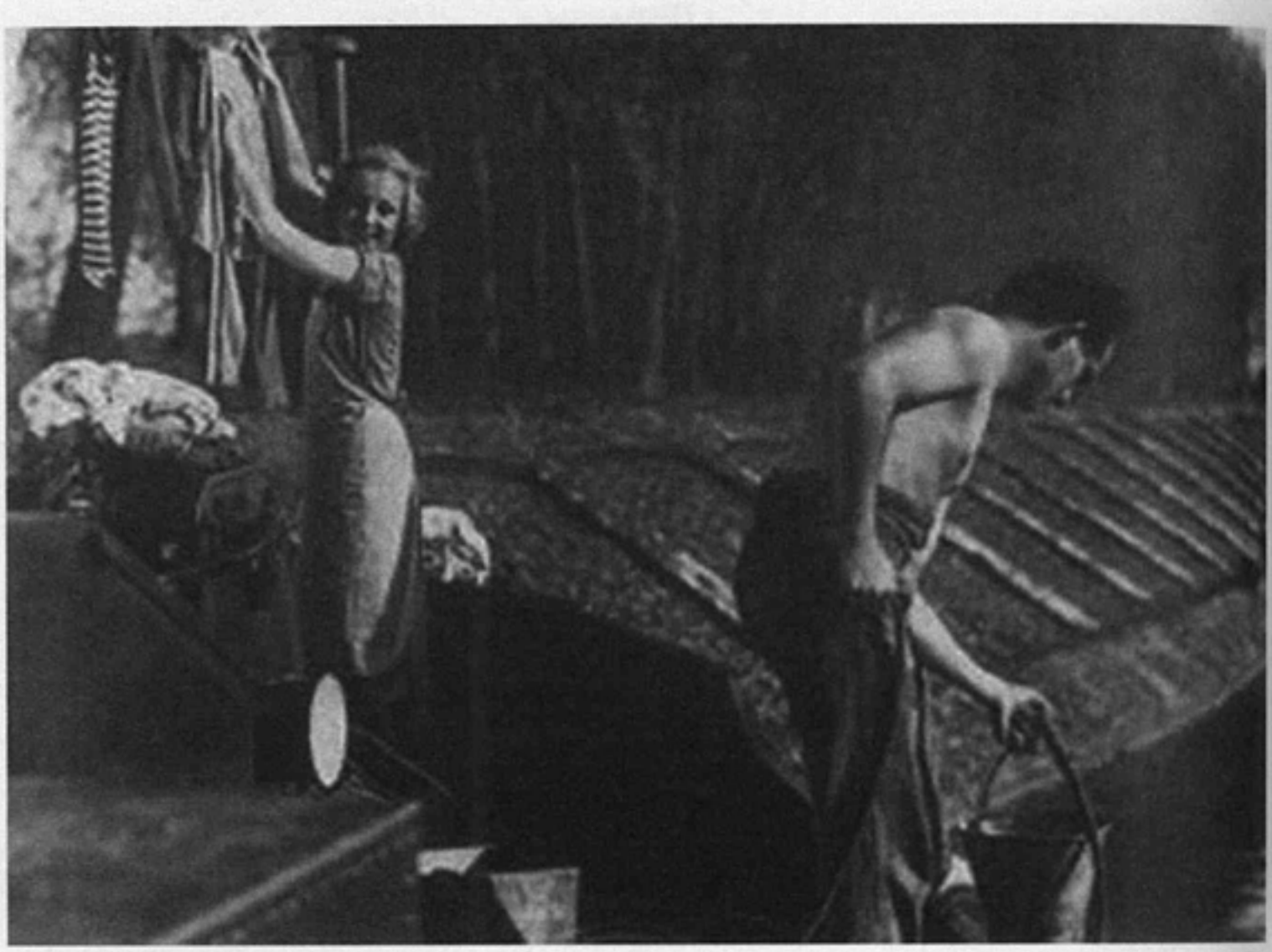
Смертельно больной Виго создавал произведение, полное жизненной силы, где героев переполняют эмоции — страсть, ревность, обида... Тогда как герои Шпаликова, находясь, казалось бы, в более комфортной ситуации, боятся или не хотят дать полную волю своим чувствам. Вероятно, поэтому каждый из них — «хотя человек он хороший» — по-своему несчастен. В этом смысле «Долгая счастливая жизнь» близка другой картине Виго — «По поводу Ниццы».

В обоих фильмах с первых кадров царит благополучие, переходящее затем в веселье, которое завершается темой «похмельного утра». У Виго это обрывки газет, затоптанные цветы, разбитые куклы... У Шпаликова — разлука, чувство вины, язвительные ухмылки... Про отношение Жана Виго к Ницце Борис Кауфман позже напишет: «Казалось, он любил и ненавидел этот город, где принужден был жить последние два года»[17]. Нечто подобное по отношению к происходящему вокруг, вероятно, испытывал и Шпаликов, и трагическое завершение его жизни лишь подтверждает эту догадку. Самый гротескный в его «Долгой счастливой жизни» — утренний эпизод на плавбазе «Отдых», построенный на том же психологическом контрасте, что и финал «По поводу Ниццы», где кадры женщин, танцующих на платформе, монтируются с изображением кладбища. Утреннее солнце, жизнеутверждающая

[16] См.: Флоренский П. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях. — «Декоративное искусство», 1982, № 1, с. 26.
[17] Кауфман Борис. Светлый гений. — Впервые опубликовано в «Premier plan», 1963, N 19. Здесь цит. по тексту перевода, напечатанному в сборнике «Жан Виго» (М., 1979).

музыка, льющаяся из белого рояля, полные оптимизма отдыхающие, бегущие на утреннюю зарядку, а в это время в полумраке трюма происходят драматические события: там умирает только вчера родившаяся любовь.

Герои «Аталанты», живут, переполненные страстями, и делают свое дело, при этом их характеристики достаточно четко прочитываются. У Шпаликова, казалось бы, уверенные в себе люди гуляют, танцуют, пьют вино в те-



«Аталанта»

атральных антрактах... Что до характеров и поведения... задача оценивать их во многом делегируется зрителю. О чем «Долгая счастливая жизнь»? Наверное, о судьбе, о том, что не сложилось, не удалось, не произошло... Вместе с тем оба фильма, созданные молодыми режиссерами — «...страшно, что мы ровесники сейчас» (Шпаликов), — о любви, о взаимоотношениях мужчины и женщины, о скрытой поэзии повседневной жизни, об ожидании счастья и ожидании праздника.

Сюжет «Долгой счастливой жизни» на первый взгляд прост. Веселая, мягкая романтичная молодая женщина знакомится с мужчиной, подсевшим в автобус, в котором она едет с друзьями в город, в театр. Своей непохожестью на окружающих, какой-то неустроенностью он возбуждает ее любопытство, а затем и живой интерес. Его мужественная, волевая манера общения вызывает доверие: «А я тебе верю». Всем нам хочется долгой и счастливой жизни, но каждый идет разными дорогами, по-разному понимает счастье и, увы, остается порой в одиночестве. История о случайно встретивших друг друга вечером, а утром навсегда расставшихся женщине и мужчине...

Начало «Долгой счастливой жизни» пронизано предчувствием нового, предчувствием праздника.

Главная героиня движется справа налево в окружении своих товарищей. Ее портрет — крупно в профиль — мягок и лиричен. На заднем плане — новостройка, но на экран не попадает ничего случайного. (Для этого были созданы помосты над землей, по которым двигались актеры и камера. Отсутствие невыразительных деталей создает романтическое настроение, новостройка кажется грандиозной.) Бетонные трубы и бочки в глубине кадра, без которых не было бы ощущения пространства и движения. Дело в том, что кадр, как древний античный рельеф, имеет три уровня удаленности: ближний — героиня и ее товарищи, средний — трубы и бочки, дальний — строящиеся дома. Изоб-

ражение Лены (в профиль) почти не меняет свое положение относительно домов, находящихся вдалеке. И только средний план движется навстречу героям, проходящим на плане ближнем, делая этот их проход явным, выразительным. Новостройки — образ будущего, идущего навстречу героям.

И планы проезда в автобусе тоже погружают зрителя в атмосферу возвышенных эмоций.

«Долгая счастливая жизнь»

Необыкновенной поэтичностью наполнен кадр, снятый из кабины автобуса на предельных возможностях пленки. Передний план — подобие арки, созданной обрамлением лобового стекла. Заоконная тональная глубина кадра как будто уходит вдаль, ассоциируется с движением к миражу, но мираж — это ведь только видимость... а автобус идет... и даль, которая, казалось бы, должна приближаться, раскрываться навстречу героям и зрителям, все так же остается далью. Капли на лобовом стекле и расфокусированное изображение пространства — автобус мчится! — вызывают дополнительные нюансы этого состояния-впечатления, а оно усилено еще и тем, что автобус обгоняют грузовики с сидящими в них солдатами. Герои, как и остальные пассажиры, таким образом, на короткое время оказываются свидетелями различных ситуаций, явлений природы, человеческих судеб, а сам автобус становится своеобразным символом вечного движения...

«Космический» проезд! Как если бы вслед за создателем «сферической перспективы» живописцем К.Петровым-Водкиным Шпаликов и Месхиев повторили: «Я увидел землю как планету».

Завершается эта увертюра выразительным кадром: из глубины на нас несется автобус, и сейчас он, казалось бы, должен проехать мимо, но — резкая остановка, звук тормозов... Во весь экран по его диагонали замирает свет фар.

Зритель подготовлен к восприятию нового действия. Как будто в повествовании заканчивается лирическая тема и начинается будничная проза.

Важнейшие события фильма происходят в театре. В его «вымышленном пространстве» герои оторваны от внешнего, действительного мира. Но сценическое действие — идет «Вишневый сад» Чехова — переплетается с их жизнью. Раневская так же неосмотрительно отдает монету прохожему (ког-

да «дома людям есть нечего»), точно так же Лена дарит свое сердце неизвестному ей Виктору. И чеховским, и шпаликовским героям не очень-то удается согласовывать свои чувства и желания с реальностью.

По мере развития экранной истории Шпаликов и Месхиев снимают Лену и Виктора на таком фоне, который зрительно разъединяет героев. Постоянно балансируя на этой тонкой грани «объединения-разъединения», авторы мастерски вскрывают в кинопортрете психологическую глубину персонажа.

Например, очень интересно решен меняющийся прямо в кадре портрет Лены. Сначала она видна как темный силуэт на светлом фоне, но потом, в момент внутреннего откровения, перемещается в луч света на предельно темный фон. Ее лицо в центре темного кадра красиво вписывается в более светлую часть арки: Лена вся открывается навстречу Виктору.

Фильм «Аталанта» на первый взгляд совсем о другом. Молодой моряк – хозяин баржи — женится на девушке, всю жизнь безвыездно прожившей в своей деревне. На барже начинается новая жизнь, но Жюльетте становится скучно. И вот баржа приходит в Париж. Жюльетта, зная, что стоянка будет долгой, убегает на берег. Узнав об этом, ее муж Жан приходит в ярость и отправляет баржу на другое место стоянки. Через короткое время он понимает, что жить без Жюльетты уже не сможет. Им овладевает отчаяние, которое доводит его почти до полной невменяемости. Баржа возвращается, а старый моряк папаша Жюль, член команды, находит несчастную и приводит ее на корабль, где сразу восстанавливаются счастье и любовь.

Рассматривая первые кадры обоих фильмов, мы не можем не обратить внимание на бесконечные повороты преодолеваемого пути. (С той лишь разницей, что у Виго герои идут пешком, а у Шпаликова мчатся на автобусе.) Как охарактеризовать это движение? Наверное, это движение к счастью. Безмятежность и радостное настроение в «Долгой счастливой жизни» подчеркиваются отражениями — еще один ассоциативно художественный образ, посвященный «Аталанте». И вправду, в эпизоде прогулки Жюльетты по предместьям Парижа она с восторгом рассматривает витрины, которые отражают то ее саму, то находящиеся в них куклы. Ее восторг близок восторгу девушки, увидевшей лося из окна автобуса в «Долгой счастливой жизни». Через отражение Жюльетта увидела и папашу Жюля, пришедшего для того, чтобы вернуть ее на корабль. Здесь можно добавить и то, что обе героини в моменты решения важных для себя проблем смотрят в зеркало.

Вспомним кадр, где хозяин «Аталанты» странным способом переправляет жену на баржу. Она взлетает, повиснув на бревне, и проносится над водой, отделяющей берег от судна. Герои переносятся в другое пространство, освобождаясь наконец от условностей того мира, в котором только что находились. То же проделывает и Виктор: иного пути нет. Он попадет в театр с помощью «полета», хотя и не показанного на экране, но недвусмысленного (безбилетный, как и он, паренек показывает, что проникнуть внутрь можно через окно). Если у Виго нашедший Жюльетту папаша Жюль молча кладет ее на плечо и уходит, у Шпаликова героиню переносят в театр двое парней из компании — они поднимают ее на руки, прервав разговор с Виктором.

Параллели очевидны.

3

Создаваемая Виго и Кауфманом и получившая развитие у Шпаликова и Месхиева знаковая система зрительных образов могла бы оказать серьезное влияние на киноискусство, на выявление неких психологических закономерностей (таковые известны в цветоведении и музыке), и в качестве некоего кинематографического сольфеджио содействовать созданию теории операторского мастерства и киноизображения в целом.

Отталкиваясь от этой системы, попытаемся понять внутренний мир главного героя «Долгой счастливой жизни». Кто такой Виктор? Это Жан, не имеющий своей баржи? Многоопытный папаша Жюль? Или необыкновенно артистичный продавец из парижского предместья, пытавшийся вскружить голову молодой доверчивой женщине и в момент опасности спасающийся бегством? Может быть, просто несчастная, мятущаяся личность?

Однозначный ответ лишил бы фильм определенной загадочности, а значит, и прелести, но поразмышлять над ним необычайно интересно.

«По поводу Ниццы», режиссер Жан Виго

Сравним два эпизода из фильмов, в которых работа оператора способствует наращению драматизма, передает внутренние переживания героя. Это пробег Жана в поисках Жюльетты в «Ататанте» и уход Виктора от Лены в «Долгой счастливой жизни».

В первом случае герой противостоит сам себе, он разыскивает жену, он борется со своим чувством и находится уже в таком состоянии, что Жюльетта начинает ему мерещиться. Кауфман решает задачу, применяя острый композиционный ракурс изображения в сочетании со сложным движением панорам сопровождения актера, разворотами камеры на головке штатива и приближением на операторской тележке. Именно композиционная структура движения и многообразные визуальные «превращения» внутрикадрового пространства подчеркивают драматизм эпизода и передают граничащее с сумасшествием душевное состояние героя.

По *общей композиции* с этим эпизодом «Ататанты» схож эпизод «Долгой счастливой жизни», когда Виктор уходит от Лены, когда он скрывается в другом мире — в том, где опохмеляются мужики, где расстаются молодые люди, веселившиеся на стогу сена в начале фильма. Убегая от Лены, Виктор, может быть, убегает и от себя. Еще вчера вечером он искал женщину на одну ночь, но в какой-то момент ее искренность и обаяние заставили его откровенно заговорить о том, что давно его волновало. Он, как будто во сне, бежит и не может убежать от того, кто его не догоняет и не удерживает. Весь эпизод снят длиннофокусной оптикой, уплощающей пространство и как бы заставляющей героя, который пытается удалиться от камеры, оставаться на месте. И далее изображение наполняется еще большим эмоциональным состоянием. Огонь костра на переднем плане на какой-то миг превращает Виктора в ми-

раж (вот снова — мираж), чуть ли не в призрак. Изображение на фоне слегка размыто, движения героя резкие, рубленые, а проходящие мимо него дети словно бы плывут в кадре, и их движения воспринимаются как естественные и гармоничные по отношению к окружающей среде. Эпизод снят с величайшим эмоциональным напряжением, а фонограмма усиливает душевное раздражение персонажа. Мгновение, когда понятно, что герой справился со своими чувствами и определился в действиях, передано необыкновенно интересно. Звук затихает, и следующий кадр, снятый широкоугольной оптикой с большой глубиной резкости, — просторный кадр: Виктор уверенно пробегает вперед, для себя он все уже решил.

И вот он, как и в начале фильма, снова садится в автобус, успокаивается и замечает мечтательно задумавшуюся женщину и — за окном автобуса — проплывающую баржу, символ счастья, к которому мы все стремимся.

Баржа — главный «герой» эпилога «Долгой счастливой жизни», в котором звучит общечеловеческая, вселенская тема бытия.

...Камера приближается к барже, и мы замечаем на палубе девушку с баяном. В следующем кадре, снятом длиннофокусным объективом, баржа как бы плывет по траве. Объектив сплющивает пространство, визуально сближает передний и дальний планы, но в сочетании со сфумато пространство кажется глубоким: четко видны лишь колосья на экране. Потом наше внимание вновь переключают на девушку. Малая глубина резкости создает мягкий фон; голубой фильтр подчеркивает воздушную дымку в глубине пейзажа. Парни на лошадях — тоже пространственный акцент (фокус наведен на них). На первом плане — блики на траве. Вдалеке в лесу — дым. Но передний план с травой и цветами смазан, как на картинах импрессионистов: в фокусе корабль, но из-за травы он почти не виден...

«...И я-то — в память Вам — снял безумно длинный конец своей первой картины, — в память Вам, Виго, в память Вам, Виго, и еще раз в память Вам...»

Это единственный кадр — посвящение Жану Виго. Он, действительно, снят в стилистике «Аталанты». Кадр со стоящим на мосту молодым человеком и с баржей, проплывающей внизу, мимо.

«Превращение это обращено к читателю, к зрителю.

Из темной воды, из пасмурного ноябрьского дня баржа внезапно, без всякого перехода вплывает в ослепительный летний день.

Теперь она уже плывет прямо по полевым цветам, по высокой свежей траве, по ромашкам и клеверу, по всей летней пестроте и прелести зеленого луга, над которым скользят, поблескивая крыльями, стрекозы, взлетают птицы; проносятся на лошадях без седла босоногие мальчишки, рассекая своим движением горячий июльский воздух. Берега здесь вровень с водой, и ощущение того, что баржа плывет по цветам, совершенно полное, единственное, и ничего другого не приходит в голову»[18].

Авторы ничего не объясняют зрителю. Они только дают время и место для обобщающих раздумий о жизни, о любви, о человеческой судьбе.

[18] Шпаликов Г. Избранное. М., 1979, с. 258.

МИХАИЛ КУРТОВ

Индустрия скуки

К ВОПРОСАМ ОНТОЛОГИИ КИНО

Скука — одно из наиболее частотных слов в лексиконе человека современной западной цивилизации и одновременно одно из древнейших понятий. Скукой можно объяснить весь спектр человеческого поведения — от самых экстремальных поступков до полного каталептического бездействия. Норвежский философ Ларс Сведсен связывает скуку с «духовной жаждой», жаждой переживаний; этим объясняется нарастание тяги к «интересному» в ущерб подлинным ценностям. Императив «интересной жизни» в XVIII веке провозгласили немецкие романтики. Сегодня он стал неоспоримой нормой, порождающей таких кентавров, как infotainment: без облатки «интересного» народ не способен потреблять даже насущное. Соответственно в кинематографе эта тенденция оборачивается вытеснением прочих жанров жанром боевика, где в каждую минуту экранного времени должно что-то происходить. Если же иметь в виду, что все «интересное» в свой черед неизбежно становится скучным, то этот тренд интенсифицируется, в пределе вырождаясь в компьютерную видеоигру. Однако именно это является эстетическим эквивалентом того состояния всеобщей мобилизации, которая стала характерной для современной производственной рутины, время от времени порождающей истерические выплески задавленной энергии «офисного планктона», продемонстрированные в боевике Тимура Бекмамбетова «Особо опасен». Скорость и насыщенность действием вытесняют не только смыслы, но и эмоции, вызывая ту самую «духовную жажду», которую мы пытаемся утолить за счет «интересного». И все же: почему понятие «скука» актуализируется преимущественно в связи с кино? Ведь крайне редко можно услышать «скучная картина» или «скучная музыка», зато то и дело — «скучный фильм». Автор статьи, предлагаемой вашему вниманию, дает на это неожиданный, даже парадоксальный ответ: это происходит в силу технической основы кинематографа.

НЦ

«Скучно» — это вердикт. «Скучным» обычно называют фильм, если он «не понравился», и на этом разговор, как правило, заканчивают. Мы же попытаемся с этого места начать. Возможно, окажется, что кино, флагман индустрии развлечений, стало фактически индустрией скуки или, если посмотреть с другой стороны, уникальной ее лабораторией.

Скука с трудом поддается формализации: ее не измерить частотой пульса, как страх, и она может принимать скрытые формы, ускользающие от интервью и опросов. Поэтому наиболее адекватным по отношению к этому понятию подходом представляется «феноменологическая наивность»: когда зритель в кинозале или после просмотра фильма заявляет, что ему было скучно, не нужно тотчас подвергать его переживания вивисекции. Простого свидетельства для начала вполне достаточно.

Очевидно, что в кино не ходят скучать. Уникальность кинематографа как технического изобретения заключается в том, что как только он появился, его сразу же поставили на службу развлечению, оставив в стороне прочие выгоды, которые сулила возможность фиксации движения (так, лишь позже догадались использовать его для биологических опытов или военного картографи-

рования). Поэтому если мы скажем, что скука, переживаемая в кинозале, означает всего-навсего провал фильма в стремлении нас развлечь, от нас ускользнет удивительность самой ситуации рождения кино.

Удивительна в этой ситуации потребность в развлечении как таковая. Но если кино возникло тогда, когда эта потребность стала настоятельной, то не оттого ли, что в какой-то момент люди стали больше скучать? Исторические изыскания показывают, что в разные эпохи люди скучали неодинаково. Были времена, которые как будто вовсе не знали скуки. Например, у древних греков отсутствовало как слово «скука», так и описания соответствующих симптомов. У современной скуки всё же были предшественники. Средневековое acedia (уныние), сближаясь с тем, что мы сегодня понимаем под скукой, является, однако, моральным понятием, оно выражало отпадение от Бога: именно те, кто страдает от acedia, попадали в один из кругов Дантова ада. Предписываемое лекарство от acedia находится за пределами земного мира. Меланхолия, ренессансная предшественница скуки, есть физический недуг, излечимый физическими же средствами. В отличие от acedia и от скуки, неудовольствие (боль) в меланхолии спаяно с мудростью (что получило символическое выражение в известной картине Дюрера). Современное слово «скука» появляется в европейских языках в XVII веке, раньше всего — во французском (известны случаи, когда на немецкий язык слово ennui переводили пространным пересказом). Романтики впервые подробно описали этот феномен. А за Чайльд Гарольдом и Онегиным на скуку стали жаловаться повсеместно. Лекарство от скуки возникло вместе со словом, ее обозначающим, это лекарство — развлечение.

Итак, скука исторична. Развлечение не могло быть поставлено на поток, пока скука не приобрела явный и глобальный характер.

Как возможна скука в кино, коль скоро кино нацелено на развлечение? Дело не ограничивается тем, что в кино ходят ради развлечения, то есть спасаясь от скуки, которую приносят с собой в кинозал: отзывы литераторов 20—30-х годов на ритуал посещения кинотеатра часто представляют собой признания в бегстве от скуки. Сам по себе кинозал является местом для скуки. Популярный миф гласит, что киноаппарат был изобретен братьями Люмьер, однако это не совсем так. (Машина, идентичная ему по возможностям, была создана и запатентована Леоном Були за два года до официальной даты рождения кино.) Заслуга Люмьеров в другом: они — авторы коммерческой эксплуатации киноаппарата в залах, получивших название cinema. Стало быть, рождение кино — это, главным образом, рождение условий кинопросмотра. И условия эти, повторим, располагают к скуке.

Научное, психологическое понимание скуки совпадает с расхожим (что выдает неудовлетворительность первого). Скучно — когда «уровень стимуляции ниже оптимального», когда «неинтересно». А ведь именно на нехватку стимуляции заточены условия кинопросмотра, всегда остававшиеся более или менее неизменными. Они включают в себя обездвиженность зрителя, затемнение, социальный код, предписывающий моторные ограничения (не разговаривать, не аплодировать и не покидать зал до окончания сеанса). Этими элементами в той или иной степени обладают все производные коммуникативные ситуации, например домашний телевизионный просмотр. Однако было бы неправильно рассматривать все производные ситуации как ситуации кинопросмотра: фильм, демонстрируемый по мобильному телефону, строго говоря, не есть кино (по крайней мере, можно утверждать, что если бы условия кинопросмотра изначально были бы иными, фильмы не были бы такими, какими мы их знаем сегодня). В подтверждение значимости условий кинопросмотра, располагающих к моторной атрофии, можно привести тот факт, что интерактивность в кино не прижилась, несмотря на все возможности для этого, — первый интерактивный фильм появился еще в 1967 году.

Ограничение зрительской чувственности в кино, сенсорное голодание, которому подвергает зрителя кинозал, вызвало к жизни первую в истории ки-

нометафору, приписываемую Риччотто Канудо (которого принято считать первым кинотеоретиком): кинозал как платоновская пещера. Позже Жан-Люк Годар утверждал в одной из серий цикла «История(и) кино», что идея кино родилась из ситуации тюремного заключения (речь шла о французском математике Жан-Викторе Понселе, который, будучи в 1812—1814 годах в саратовской тюрьме, написал «Трактат о проективных свойствах фигур»).

Ничто так часто не наделяют характеристикой «скучный», как кинофильмы. Но разве скучают только в кино? Если сравнивать с другими искусствами и областями развлечения, то у кино в этом смысле действительно есть приоритет. Так, в музее мы свободны как во времени, так и в пространстве. Чтение литературного текста, как известно, происходит скачкообразно: мы вольны пропускать или пробегать глазами скучные места в книге либо вовсе ее отложить. Музыкальный концерт? Здесь отличие более тонкое: кинофильмы больше семантически нагружены, чем музыкальные произведения: невнимательность и пропуск фрагмента на концерте — что принципиально исключено, но все же... — не ведут к непониманию и, как следствие, к наращиванию скуки (отлучившийся ненадолго из зала слушатель — представим себе такую ситуацию — не спрашивает сидящих рядом, как сделал бы это кинозритель, не пропустил ли он что-нибудь важное). Другое отличие то же, что между киносеансом и театральным спектаклем, — безответность кинозрелища, невозможность соучастия, ведь, как писал Андре Базен, в театре зритель и актер должны осознавать присутствие друг друга, делая это в интересах игры, в то время как кинозрелище нас игнорирует. Кроме того, концерт, как и спектакль, не предъявляет таких строгих требований к вниманию зрителя. Отметим также повышенную заботу о комфорте кинозрителей, способствующем анестезии, — невозможно представить себе театральную ложу наподобие современных кинотеатральных love seats.

От скандального утверждения, что кино скучнее театра, перейдем к вопросу, ответ на который может показаться подозрительно простым: как возможно развлечение в кино? Социальный антрополог Эдгар Морен утверждал, что структурная основа кинозрелища — это процессы идентификации-проекции. Всегда существовавшие в психической реальности человека, лишь в условиях кинозала эти процессы обрели невероятную полноту и силу. В них и заключается фундаментальное отличие кино от театра. Андре Базен говорил, что Тарзан возможен только в кино: его полуобнаженные подруги вызвали бы в театре не желание идентифицироваться с героем, а ревность или зависть.

Однако процессы идентификации-проекции (обобщая, Морен называет их также аффективным участием) родились не одновременно с изобретением киноаппарата. Для этого понадобился Мельес, превративший проекцию реальности в трюк, в фокус — в то, что нас захватывает, аффективно вовлекает в зрелище. Если зрители люмьеровских фильмов удивлялись движению поезда или дрожащей листве, то есть были первыми жертвами фотогении, то зрители кино после Мельеса уже могли испытывать всю гамму человеческих переживаний.

То, что мы называем развлечением, и есть аффективное участие. Но последнее обеспечивается только в случае моторной безучастности. Это значит, что развлечение в кино возможно постольку, поскольку окружено стеной скуки.

Современный художественный кинофильм, каким мы привыкли его видеть (определенной продолжительности, формы и содержания), так же, как и условия кинопросмотра, не случаен: оставаясь институциональным стандартом с момента индустриализации кино, он выступает ответом на вызов, брошенный ему неизменными условиями кинопросмотра. Современный кинофильм образовался в результате раздора между установкой киностандарта на развлечение и вызывающими скуку условиями кинопросмотра.

В свете этого тезиса можно рассматривать всю эволюцию киноискусства как эволюцию средств аффицирования: от трюков Мельеса и монтажных «аттракционов» Эйзенштейна через теорию центрального конфликта и саспенс Хичкока к современным компьютерным спецэффектам. Фильмы, отклоняющиеся от этой магистрали, справедливо называют скучными. Скучны те фильмы, которые отказываются от организации аффективного участия и выталкивают зрителя в анестезирующие условия кинопросмотра. Тонкая грань отделяет «скучные» фильмы от «неудачных» — тех, которые стремятся развлечь, но терпят провал в организации аффективного участия.

Слава скучных закрепилась за корпусом режиссеров, которых принято относить к создателям так называемого немассового кино: самый бестолковый развлекательный фильм мы можем досмотреть до конца, ни разу не испытав скуки (это отмечали и первые кинозрители, когда речь заходила о сравнении кино с литературой) — той скуки, которая мучает нас, скажем, на просмотре поздних фильмов Робера Брессона. Это верно, по крайней мере, с точки зрения феноменологической наивности, то есть безотносительно эстетических предпочтений и специфических привычек кинопросмотра. Поэтому, возможно, самый естественный водораздел между так называемыми массовыми и немассовыми фильмами лежит в отношении их создателей к скуке: это либо страх скуки, либо нейтралитет или потворство ей.

Проницательные кинозрители и рефлексирующие кинематографисты склонны реабилитировать переживание скуки в кино. Так, Базен признавался, что скучал на любимом фильме Чаплина, причем скука не доставляла ему неудовольствие; а режиссер Рауль Руис писал, что в Одзу, Тарковском и Штраубе-Юйе он превыше всего ценит «качество высокой скуки». Эти мнения, если отнестись к ним серьезно, наводят на мысль, что скука в кино, быть может, заслуживает если не апологии, то переоценки.

Чтобы оценить значение скуки в кинематографе, нужно разобраться, почему именно в связи с кино это понятие становится актуальным. Антропологическое объяснение, которое мы хотим дать этому факту, может показаться неожиданным или даже не относящимся к делу: мы утверждаем, что кино связано со скукой в силу его технической основы. Известно, что кино – первая институционализированная форма развлечения и одновременно первое искусство, рожденные техникой. В кино эстетические изменения всегда следовали за технологическими. Эту двойную наследственность кино схватил упоминавшийся уже Риччотто Канудо, назвав его «сыном Машины и Чувства».

Если сегодня ключевой вопрос в отношении кино формулируется как «искусство или развлечение?», то на первых порах он ставился иначе: «искусство или техника?» Найденный ответ уже никого не удивляет: «Дело, по-видимому, не столько в том, что кинематограф — техника, сколько в том, что кино — искусство», — писал Юрий Тынянов. Но сама постановка вопроса, ныне забытая, интереснее, чем ответ на него. Первые кинозрители не переставали отдавать себе отчет в том, что перед ними машина. Чтобы разделить их удивление, перевернем фразу Тынянова: допустим, что кино — это в первую очередь техника. Утверждение, что кино есть техника, ни в коем случае не умаляет значение кинематографа как Чувства, наоборот, если кино есть и Чувство, и Машина, то не обладает ли оно сегодня столь огромным значением для нашей чувственности как раз потому, что принадлежит Машине?

Однако в каком смысле кино — техника? Было бы недостаточно указать на то, что кино заключается в механической фиксации и воспроизведении реальности. Это машинное наследие должно каким-то образом воплотиться в зрительском чувстве. Форму, в которой техническое начало входит в естественное переживание, Жан-Луи Бодри в 1970-х годах назвал «первичной идентификацией»: «Зритель идентифицируется в меньшей степени с пред-

ставленным, с самим представлением, нежели с тем, что запускает и вводит это представление, с тем, что невидимо, но что позволяет видеть»[1]. Для простоты назовем то, о чем говорит Бодри, кинокамерой (хотя речь идет также обо всем технологическом процессе, связанном с кинопроекцией). «Первичная идентификация» (происходящая до идентификации — вторичной — с персонажами фильма, о которой пишет Морен) имеет принудительный характер: «зритель, контактируя с действительностью через посредника-камеру, переживает своего рода подчинение ей»[2]. Это необходимое условие восприятия кинозрелища. Кроме того, конструкция кинокамеры и зрительного зала тождественны — и там, и там реализован один и тот же принцип проекции изображения через объектив на противоположную стенку. Таким образом, зритель на время киносеанса функционирует подобно машине: человек технизируется. Можно сделать вывод, что именно в момент отождествления человека с машиной в кино проникает скука.

О связи техники со скукой в XX веке писали многие (в частности, Фридрих и Эрнст Юнгер, Льюис Мамфорд, Роберт Музиль). Вспомним также, что никто не был так захвачен техникой и вместе с тем никто так не маялся от скуки в русской литературе, как герои Андрея Платонова. У Мартина Хайдеггера эта связь была осмыслена наиболее радикально: «Вероятно, они составляют одно целое: отчуждение технического мира и глубинная скука, являющиеся скрытой тягой к искомой родине»[3]. Хайдеггер известен как один из крупнейших философов техники и как крупнейший философ скуки. Последняя, по его выражению, есть «скрытое предназначение» современности.

По Хайдеггеру, современная техника, корнями уходя в античность, возникает в Европе XVII века. В это же время, напомним, в европейских языках появляется слово «скука». Техника, говорит Хайдеггер, — это не только и не столько машины, оборудование, сколько определенное отношение к миру. Это отношение он назвал «поставом». Техника есть то, что «поставляет», выводит из мира потаенное: так машины извлекают руду в карьере открытой добычи. Это не единственный подход к тому, что Хайдеггер называет раскрытием потаенного: наряду с поставом существует произведение — установка, свойственная искусству. В древнегреческом мире техника и произведение, techne и poiesis, были одним целым, но потом распались. Произведение обладает своего рода онтологическим превосходством: бережно относясь к тайне, оно поддерживает ее жизнь, в то время как производство, пытаясь организовать тайну, предает ее забвению. Превращая потаенное всего лишь в материал для обеспечения и управления, техника отчуждает человека от него самого.

Один из ресурсов технической организации — время. Поскольку сущность технической деятельности — эффективность, время начинает восприниматься как препятствие. И если изначально целью научно-технического прогресса провозглашалось сбережение времени, то в итоге техника стала попыткой обуздания, подчинения времени: неэффективно расходуемое время переживается как скучное. Таким образом, распространение скуки — оборотная сторона технического прогресса. Скука — «слепое пятно» техники.

В лекциях по скуке Хайдеггер также приходит к мысли о необходимости тайны. После скрупулезного феноменологического анализа скуки он говорит, что в конечном итоге в скуке нас больше всего угнетает само отсутствие какого-либо угнетения. А именно: в скуке нам не хватает тайны с ее «внутренним ужасом», который придает человеку величие.

---

[1] Цит. по: Aumont Jacques, Bergala Alain, Marie Michel, Vernet Marc. Esthetique du film. Editions Nathan/VUEF, Paris, 2002, p. 184.
[2] См.: Изволов Н. Феномен кино: история и теория. М., 2005, с. 25.
[3] Heidegger Martin. Messkirch's Seventh Centennial, Listening, 8 (1973): 50—51. Цит. по: Thiele Leslie Paul Postmodernity and the Routinization of Novelty: Heidegger on Boredom and Technology. — Polity, Vol. 29, 1997, p. 507.

Спасение от скуки Хайдеггер видит не в беспрестанной деятельности и не в развлечении, которым современная техника всячески потакает, а в настройке на еще более глубокую скуку. Скука пребывает в спящем состоянии, а неуемной деятельностью и развлечениями мы лишь еще больше усыпляем ее. Чем глубже скука, тем она более скрыта. Неудовольствие от скуки толкает нас из ее глубины к поверхности, к легкой, поверхностной скуке. Но только опустившись на самое дно скуки, сделав скрытую скуку явной, мы можем из нее выйти. Выход из скуки будет означать не только облегчение страдания: поскольку глубинная скука есть то, что замыкает нас, она же и укажет нам на то, что именно замкнуто и что именно следует отомкнуть. В этом смысле скука и есть тяга к искомой родине, то есть – к нашим предельным бытийным способностям. Отсюда требование к заскучавшему пробудить скуку и — что труднее — не дать ей уснуть. Для этого, правда, нам не нужно ничего предпринимать, поскольку «мы и так всегда предпринимаем слишком много»: нужно ждать. А разве не так поступает хороший зритель на «скучном» фильме? И разве сегодня не кино в первую очередь учит ожиданию?

Понятно, какой упрек мог бы адресовать Хайдеггер кинематографу. С точки зрения Хайдеггера, кино есть техника в той мере, в какой она механически выводит предкамерную реальность из потаенного (через кадрирование), а затем организует ее по правилам аффективного участия (через монтаж, композицию и прочее). Дрожащая листва в кино, которой пленялись первые зрители, уже не удовлетворяет нас: мы требуем сюжета и спецэффектов.

Согласно Морену, кино — это система, стремящаяся интегрировать фильмический поток в поток сознания зрителя и наоборот. Кино, «сын Машины и Чувства», есть Машина в том смысле, что оно организует психику зрителя, и Чувство в том смысле, что пропитывается психикой зрителя. В результате работы идентификации-проекции зритель видит на экране себя самого, свое *чувство* — и перестает замечать *машину*. Когда племени конголезцев впервые продемонстрировали художественный фильм и потом просили описать, что они увидели, те перечисляли людей и предметы, так как еще не были научены правилам аффективного участия. Европейцы описывали тот же фильм исключительно как движение чувств. Однако известно, что южноамериканские аборигены быстро перенимают привычки европейского глаза: кино зарекомендовало себя как самый универсальный язык из всех существующих. Так, дети, страдающие дебилизмом и не способные понимать смысл простейших рисунков, тем не менее понимают то, что происходит на киноэкране. И этот универсальный ключ к душе подарила человеку машина.

Техника кино, по Морену, состоит в организации аффективного участия. Развлекательное кино стремится соблюсти все найденные правила аффективного участия — от технических приемов, призванных создать плавное течение фильмического потока, вроде «восьмерки», до теории центрального конфликта. Тем самым развлекательное кино скрадывает машину, организующую это участие: на экране перед нами якобы чистое чувство, наша субъективность, «мы сами». Отказ от организации аффективного участия обнажает машину. И этот же отказ пробуждает скуку.

Есть несколько способов обнаружить в кино машину, то есть заставить зрителя скучать. В первую очередь это детеатрализация и депсихологизация зрелища: представление актеров как «моделей» (Брессон), «автоматов» (Янчо, Малик), гальванизированных тел (Годар), сомнамбул (Херцог), «зомби» (Кошта). Во-вторых, отступление от стандартов фильмической плавности (Годар) или, наоборот, прерывности (Штрауб-Юйе). В-третьих, это демонстрация сверхчеловеческих, то есть, по сути, машинных, возможностей восприятия: чрезмерные длинноты у Тарковского и Антониони (апофеоз — статичный восьмичасовой план у Уорхола).

Развлекательное кино не упраздняет скуку, так как она включена в сами условия кино. Такие фильмы лишь усыпляют скуку, организуя аффективное участие: зритель чувствует себя развлеченным в результате сдвига в настроении (переходя, по Хайдеггеру, от второго типа скуки к первому), но незаметно для себя продолжает скучать. Скука, гонящая людей в кинозалы, принимает там всего-навсего более легкие формы. Исцеляют же от нее те фильмы, которые намеренно ее углубляют.

Парадоксально, что машина, будучи источником скуки, стремится ее же развеять. Развеять скуку она способна, лишь скрыто подчинив зрителя себе. Сделать бессознательное подчинение экрану сознательным значило бы обнаружить за ним машину. Только когда мы отдадим себе отчет в том, что в кинозале мы функционируем подобно машине, что машина в условиях кинозала выступает естественной частью нас самих, мы сможем пройти сквозь скуку («Лучший выход — всегда насквозь», — цитирует Бродский Роберта Фроста в своей «Похвале скуке»). С точки зрения истории кино, это будет возвращением к опыту первых кинозрителей, к кинематографу до Мельеса (схожим с хайдеггеровским возвращением к философам-досократикам). Явное стремление к этому возврату можно обнаружить сегодня, например, в фильмах Штрауба-Юйе.

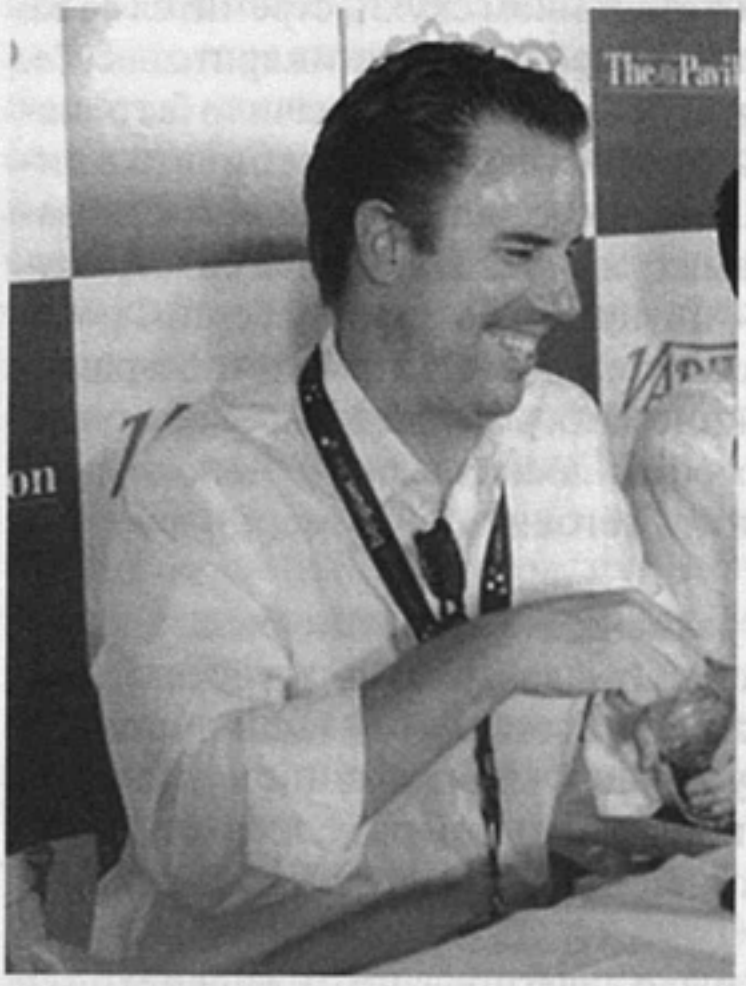
Как в детективном романе, ключ к разгадке скуки в кино был дан в самом начале его истории — в лентах братьев Люмьер. В мифологически первом фильме — «Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота» — одна машина встречает на вокзале другую, подобно соскучившемуся влюбленному. Радость первого зрителя — это радость встречи после их долгой разлуки: окончание этой разлуки может символизировать конец отчуждения человека от самого себя.

Все выглядит так, как если бы кино было делегировано от мира техники спустя несколько веков после ее возникновения, чтобы вернуть человеку тайну, которую та всегда от себя утаивала. Именно в кино techne и poiesis, возможно, вновь стали одним целым. Но восстановление их целости могло быть помыслено только после того, как посетитель кинозала заскучал.

Кино — первый культурный и общественный феномен, онтологической основой которого выступила скука. Поэтому в той мере, в которой скука есть «скрытое предназначение» современности, кино имеет своеобразную привилегию перед другими искусствами в деле раскрытия этого предназначения.

МАРК ГИЛЛ

Небо падает на землю



Марк Гилл

На конференции, посвященной вопросам финансирования кино, которая прошла в рамках кинофестиваля в Лос-Анджелесе 22 июня 2008 года, генеральный директор компании The Film Department (бывший президент компании Miramax Films) Марк Гилл озвучил длинный перечень проблем, с которыми столкнулась сегодня индустрия независимого кино.

На прошлой неделе один мой приятель, режиссер, подозвал меня на минутку. Казалось, ему была нужна моя поддержка.

«У тебя все хорошо?» — спросил он.

Я запросто ответил: «Я работаю в независимом кино, как у меня может быть все хорошо?»

Он рассмеялся. И затем выдал: «Как думаешь, может, Цыпленок Цыпа в том фильме был прав и в независимом кино происходит как раз то, о чем он говорил?»[1]

Что ж, оставьте режиссеру его надежду, пусть верит, что цыпленок из мультфильма может предсказать судьбу кинематографа.

И снова я ответил кратко: «Да, по-моему, небо действительно падает на землю».

Последнее, что я услышал от него, было: «Кажется, меня сейчас стошнит».

К сожалению, многие сегодня испытывают подобное ощущение.

Знаю, я не должен в сотый раз повторять, что независимое кинопроизводство переживает не лучшие времена. Но я не могу не заявить об этом снова, поскольку, судя по количеству плохих новостей, дело обстоит скверно. Есть чему ужаснуться.

Закрылись компании Picturehouse и Warner Independent.

В компании New Line 90 процентов сотрудников попали под сокращение, а оставшихся послали куда подальше, то есть в один из бесчисленных городков под названием Бурбанк.

Компания Paramount Vantage вернулась в состав группы Paramount (что само по себе, может, и неплохо, но работники независимого кино напуганы этим до смерти).

Сидни Киммел сократил свою компанию наполовину.

Компании Think Film предъявили иск за неуплату по рекламным счетам, в то время как профсоюзы уже не первый раз приостанавливают производство фильма Дэвида О. Рассела с пророческим названием «Пригвожденная» из-за невозможности выплачивать еженедельные гонорары.

Публикуется по: www.indiewire.com (2008, june 22).

[1] Имеется в виду персонаж мультфильма Chicken Little (2005). — *Здесь и далее прим. переводчика.*

Еще пять компаний испытывают серьезные финансовые затруднения. И это только те, о которых я могу говорить с уверенностью.

За последние четыре года бизнесмены с Уолл-стрит инвестировали в киноиндустрию 18 миллиардов долларов. Сейчас финансирование приостановилось, и пока нет новых спонсоров, способных предоставить достаточный объем средств.

За прошлый год было снято пять тысяч фильмов — огромное количество. Шестьсот три из них вышли в прокат здесь, в Америке. Но места на рынке больше нет даже для четырехсот из них. Пожалуй, он еще может вместить триста. Это значит, что остальные картины окажутся никому не нужны. Многие из этих работ заведомо обречены на провал; они принадлежат независимым дистрибьюторам, которые, похоже, витают в облаках. Если они стремились заработать, то лучше бы они разменяли все деньги на четвертаки и отправились на каникулы в Лас-Вегас.

Рост расходов на рекламу значительно превысил рост уровня инфляции, при этом эффективность рекламы сегодня крайне низкая. Воздействовать на потенциального зрителя все труднее. Кинокомпании вынуждены платить баснословные суммы, чтобы только удержаться на рынке. Выгодным их положение никак не назовешь.

Кинотеатры методично борются с многочисленными и очень привлекательными для аудитории новыми технологиями, о которых никто не мог и подумать в 1970-е годы — последний период киновозрождения. Плоды прогресса — iPod, Xbox, Tivo, портал YouTube и, конечно, могущественное кабельное телевидение — стали главными конкурентами кинотеатров.

Международный рынок стремительно расширяется, однако никакого развития не происходит, поскольку в основном его заполняет студийная продукция, коммерчески успешные независимые фильмы и пробивающие себе путь иноязычные картины местного пошиба. Все остальные картины, снятые в США, уже невозможно продавать, по крайней мере так, как это делалось на протяжении последних двадцати лет. Сегодня бóльшая часть американских независимых картин вообще не попадает за рубеж. Я никогда в жизни не видел более удрученных людей, чем те, что собрались на фестивале в Канне в прошлом месяце. Слова «худший рынок на свете» слышались буквально отовсюду. Многие ветераны кинорынка задумчиво бормотали, что никогда не вернутся в этот бизнес. Ситуация действительно пугающая.

Один мой знакомый банкир, работающий в индустрии развлечений, считает, что в следующем году свернут свою деятельность еще десять компаний, финансирующих независимое кинопроизводство. Думаю, его прогноз слишком оптимистичен.

И в довершение всего еще одна новость.

В прошлом году средняя себестоимость производства одного независимого фильма, рассчитанного на прокат в США, резко выросла (возможно, не на шестьдесят процентов, как в компаниях, входящих в Американскую ассоциацию кино, но все же значительно). И это, конечно, усугубляет положение. Компаниям все труднее достичь уровня самоокупаемости или получить хоть малую прибыль, чтобы остаться на плаву.

А в остальном все прекрасно.

Мы и раньше слышали беспокойные возгласы вроде «Небеса падают на землю», в частности, когда стали появляться телевидение, домашнее видео и DVD. Но киноиндустрия выдержала эту конкуренцию. И возможно, именно приход DVD способствовал росту интереса к кино во всем мире (несмотря на значительные убытки, связанные с появлением нового носителя).

Но на этот раз, по крайней мере в отношении независимого кинопроизводства, можно с уверенностью сказать, что небеса действительно падают на землю.

Обнадеживает то, что эта катастрофа затронет не всех. Сильнейшие выживут и будут процветать. Но мы почувствуем себя людьми средневековья,

«Секс в большом городе», режиссер Майкл Патрик Кинг

выжившими после эпидемии чумы. Начнется самая настоящая борьба за выживание.

Конечно, в мире независимого кино модно жаловаться и ныть. Мы постоянно этим занимаемся. Предаемся грустным размышлениям, одеваемся в черное, литрами пьем кофе и алкоголь. Мы оплакиваем будущее, лишенное истинных культурных ценностей, до нелепости усредненное стараниями безжалостных корпораций, рассчитанное на неуправляемых подростков, которых интересуют только Интернет, порнография и компьютерные игры вроде Grand Theft Auto.

Время от времени мы поддаемся нашей слабости и начинаем завидовать кому-то. Эта черта присуща всем людям, и мы ничего не можем с этим поделать. Мы с горечью и тайным вожделением наблюдаем, как огромные суммы регулярно пополняют сейфы больших киностудий.

Но теперь и для них настали не лучшие времена. Средняя себестоимость производства одного студийного фильма составляет 70,8 миллиона долларов, а средний маркетинговый бюджет в США достигает 35,9 миллиона долларов. То есть каждый раз, выпуская фильм, компания рискует потерять около 100 миллионов. И о предстоящих потерях, будь то 75 миллионов или больше, можно судить уже в день премьеры в Лос-Анджелесе.

В прессе уже до отвращения наговорились о том, что студии первой величины были вынуждены монополизировать сферу массового, зрелищного кино. У этой продукции всегда высокий рейтинг, поскольку она нацелена на широкую аудиторию. В отношении таких фильмов часто используют термин маркетингового анализа «четырехквадратный», то есть отвечающий запросам основных четырех сегментов потребителей: мужчин и женщин в возрасте до 25 и старше. С экономической точки зрения это фильмы, производство которых неизменно обходится более чем в 100 миллионов долларов, а иногда превышает сумму в 300 миллионов.

Производство таких картин требует огромных усилий и финансовых вложений, однако и прибыль, приносимая ими, также необыкновенно высока. Надо признать, что крупные студии резко сменили ориентиры в соответствии с новыми задачами. Вообще говоря, высокобюджетные фильмы вовсе не обязаны быть шедеврами, чтобы приносить доход. Они просто должны соответствовать определенному уровню качества. Прежние принципы кинопроизводства отошли на второй план. Трудно представить, что когда-то вы-

ражению execution dependent (то есть напрямую зависящий от мастерства исполнения) не придавали большого значения.

Голливуд потратил уйму времени и средств на производство в лучшем случае посредственных фильмов, надеясь спасти положение за счет маркетинга. Это стало своеобразной дурной привычкой. Все началось с фильма «Челюсти», он ознаменовал начало эпохи широкого проката; каждый фильм теперь сопровождался мощной маркетинговой кампанией. Эта эпоха длилась более тридцати лет. В этот период было снято множество второсортных картин, поскольку все были уверены, что качество не имеет никакого значения. Однако сегодня теории прошлого больше не срабатывают.

И вот почему. Наступил век новых технологий и связанных с ними безграничных возможностей. Крупным студиям все сложнее одурачивать публику. Благодаря Интернету, SMS и другим средствам связи положительные отзывы разлетаются мгновенно, а негативные и того быстрее.

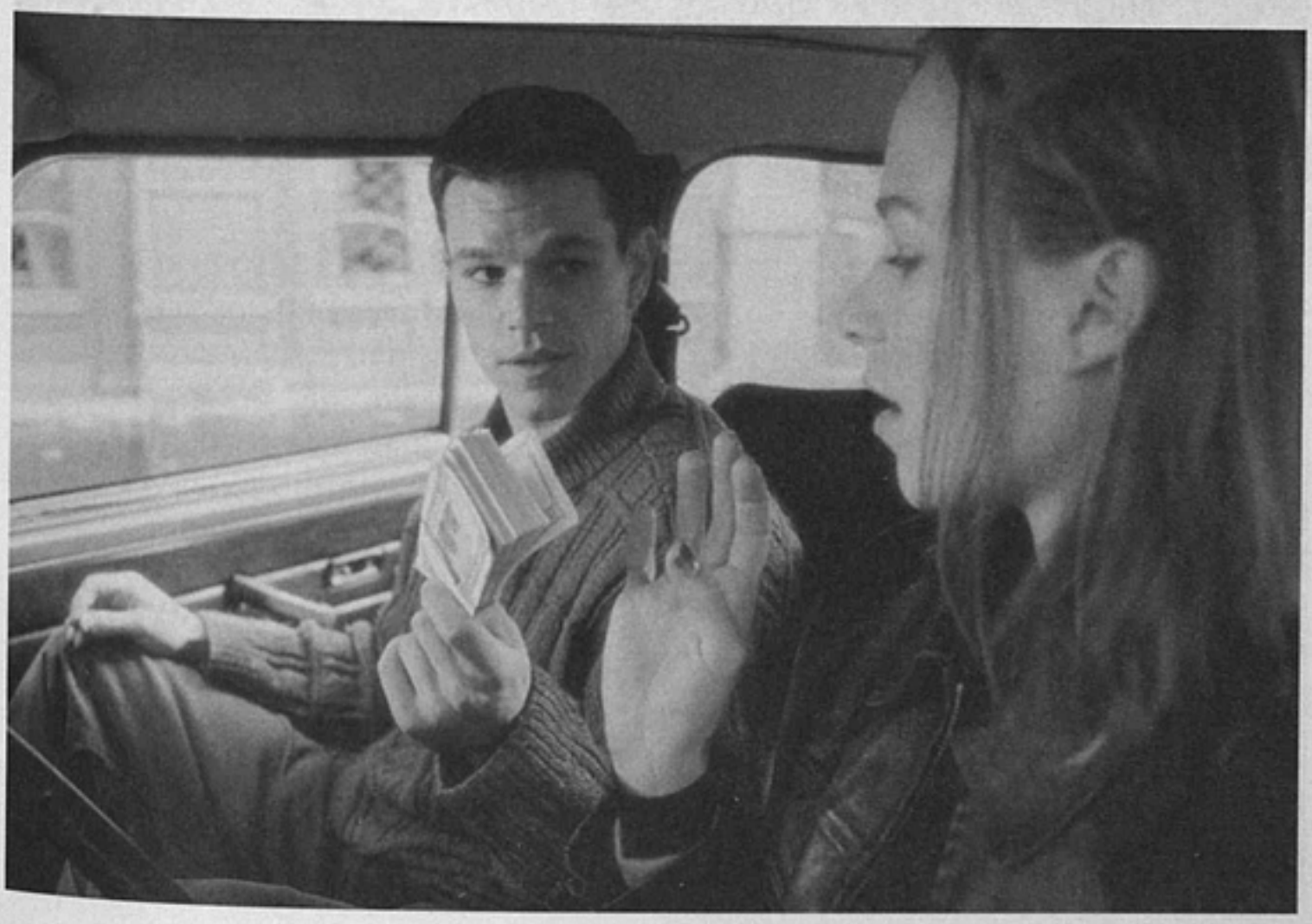
Высокобюджетным кинохитам, даже очень посредственным, дурная слава не страшна. Но все остальные картины находятся в менее выгодном положении. Планку для них значительно повысили; теперь фильму недостаточно быть просто хорошим. Прежде удачно снятая картина с рваным сюжетом и неплохой актерской игрой вполне могла иметь успех. Теперь все изменилось. Если вы снимаете не блокбастер, а обычный фильм, он должен быть в своем роде шедевром, по крайней мере таким он должен стать для целевой аудитории.

Скажем, мне понравились «Джуно» и «Идентификация Борна». Девушки, мои коллеги, были в восторге от «Секса в большом городе». И последний «Хэллоуин» также нашел своего счастливого зрителя. В каждом случае целевая аудитория получила то, чего хотела, — кино, которое им по душе.

Мы вступаем в эпоху, в которой шанс на успех будут иметь лишь высокобюджетные картины и сравнительно недорогие, но безупречные по качеству фильмы.

Я встречал великое множество отважных и амбициозных молодых людей, начинающих режиссеров, искренне верящих в светлое будущее кинематографа. Они убеждены, что время расставит все по местам, что придет конец власти огромных, алчных и бездушных киностудий-ветеранов и наступит новая эра кинодемократии, когда каждый сможет прославиться и вписать свое имя в историю кино.

Сегодня многие смотрят на мир сквозь розовые очки. Пятнадцать лет назад на участие в фестивале Sundance присылали пятьсот заявок. В этом го-



«Идентификация Борна», режиссер Даг Лайман

ду — пять тысяч. Практически все заявленные картины сняты на частные средства. Есть лишь одна проблема: большинство фильмов абсолютно бездарны, просто ужасны (поверьте мне, за много лет мне пришлось пересмотреть великое множество работ). Что тут можно сказать? В мире произошла цифровая революция, а нам от нее одни неприятности.

Недостаточно просто получить возможность снимать. Талант гораздо важнее. Но ключевое значение имеет качество содержания, его эмоциональная насыщенность. Кинокомпании начинают понимать, что в мире с неограниченными возможностями выбора нельзя рисковать, вкладывая средства во все подряд.

Приведу печальные данные статистики. Из 5000 фильмов (бюджет которых в основном не превышает 10 миллионов долларов), участвовавших в фестивале в Санденсе три года назад, примерно сто вышли в прокат в США. И двадцать из них принесли доход. Сегодня их число уменьшилось до пяти, это одна десятая доля процента.

Иначе говоря, если вы решите самостоятельно снять фильм с бюджетом менее 10 миллионов, то наверняка будете обречены на провал.

Итак, теперь, когда я дал вам серьезный повод для депрессии, перейдем к более оптимистичной части нашего исследования.

Известный монтажер Уолтер Мерч (работавший над фильмами «Апокалипсис сегодня» и «Английский пациент») любит повторять, что в любом фильме основными являются лишь два элемента: начало и концовка. Причем начало имеет не такое большое значение.

Помня об этом, я обещаю вам, что к концу моего выступления вам не захочется резать вены. Несмотря на все описанные мною ужасы, надежда на улучшение все-таки есть.

Вас напугала участь фильмов с бюджетом менее 10 миллионов? По иронии судьбы шансы чудесным образом возрастают, если вы решитесь вложить в производство чуть больше денег. Я подробно изучил данные финансовых исследований, они ясно показывают, что золотая середина находится в диапазоне между 15 и 50 миллионами. При этом важно рассчитать свои возможности; прежде всего, необходимо привлечь профессионалов, отлично знающих свое дело и способных создать качественный по содержанию, эмоционально насыщенный кинопродукт, который займет свою нишу на рынке. Также важно учитывать цены, по которым дистрибьюторы могут позволить себе распространять продукцию в двенадцати основных странах-потребителях. Только составив четкий план издержек, можно заинтересовать спонсоров, которым всегда нужны определенные гарантии.

Я снова вспоминаю моего чувствительного приятеля-режиссера. В той же беседе он спросил меня: «К чему ты клонишь? Мы все теперь должны бросить это дело?»

Ничего подобного.

Я хотел сказать, что мы должны работать лучше. Намного лучше.

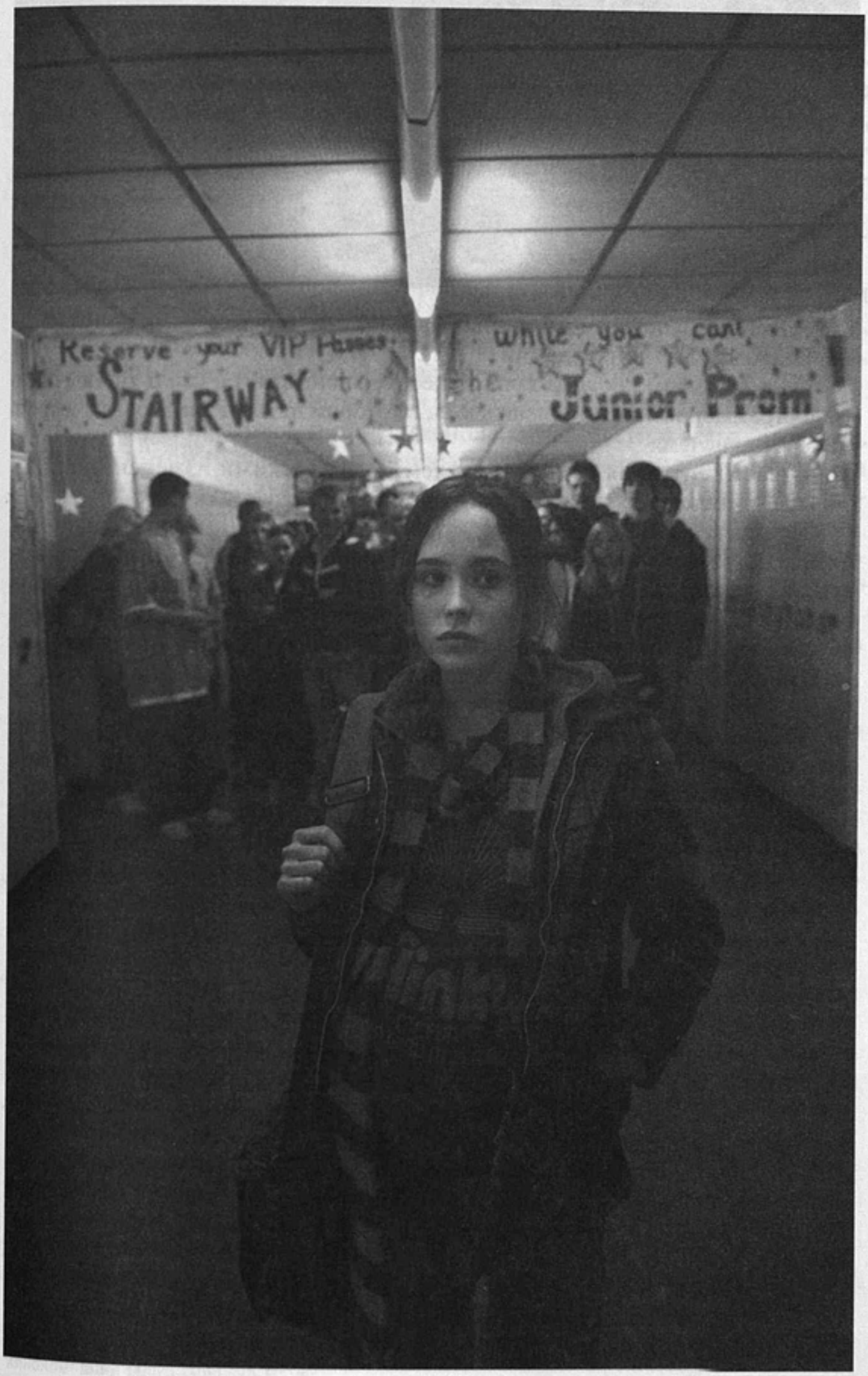
Может, небо и падает, но в конце концов оно не обязательно рухнет на землю. Да, дышать нам станет явно труднее. И наша главная задача сейчас расставить приоритеты и определить ориентиры в сложившейся ситуации.

Я верю, что осталось еще много людей, которые, без сомнения, предпочтут ходить в кинотеатр, хотя бы потому, что просмотр фильма они все еще воспринимают как некое общее дело, ценный коллективный опыт.

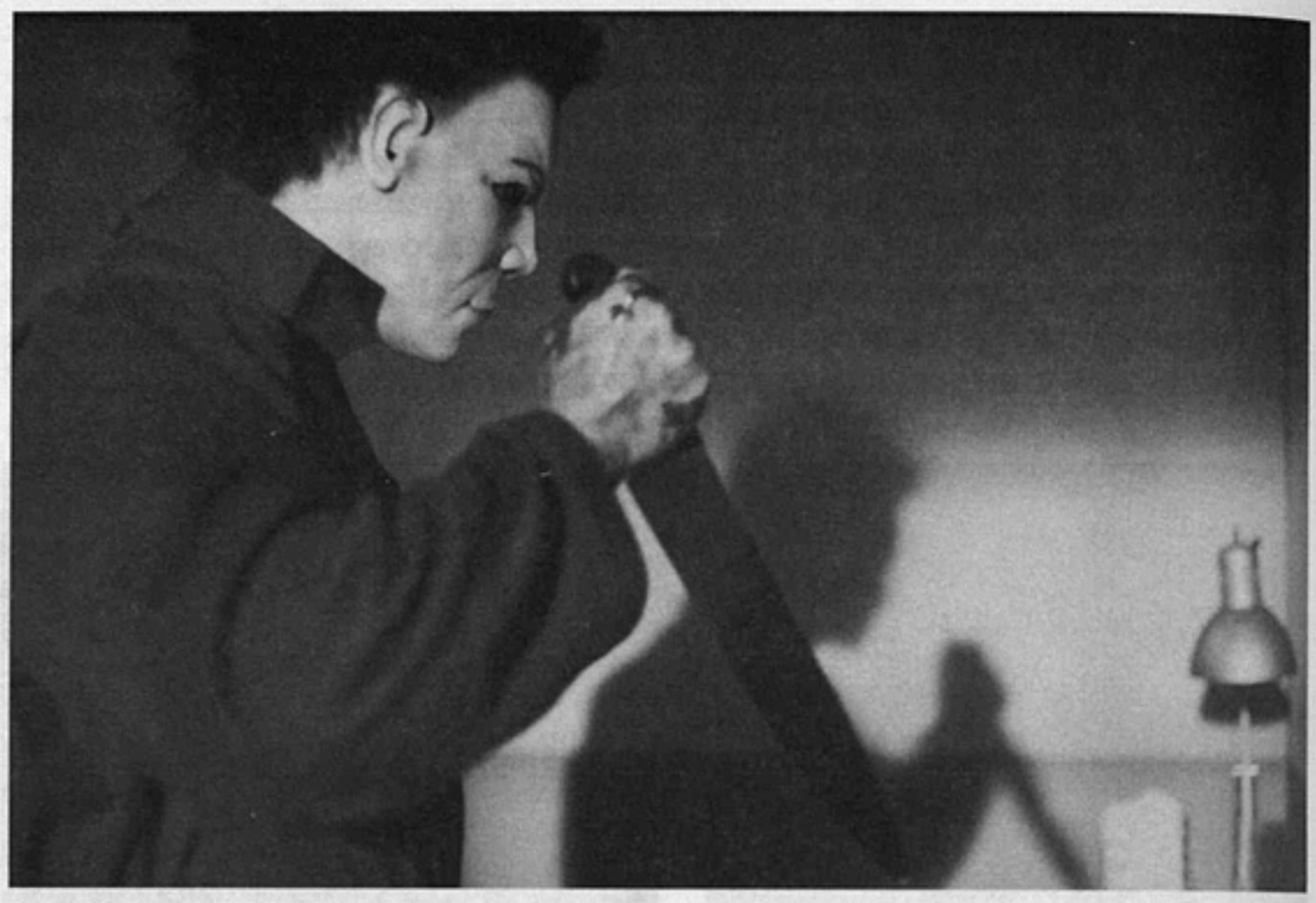
Вполне очевидно, что только самые лучшие картины будут иметь успех в прокате. Нет сомнений и в том, что число фильмов, выходящих в прокат, уменьшится вдвое, если не больше. Вероятно, всем киноработникам, кроме тех, что заняты в производстве блокбастеров, урежут зарплату. Для кинотеатров настанут не лучшие времена. Многие закроются. Но я считаю, что лучшие из них выживут, продолжат демонстрировать великолепные картины и собирать полные залы. А остальные фильмы найдут своего зрителя среди посетителей бесчисленных торговых центров и пользователей мобильных телефонов.

Интересно отметить, что в этой дарвинистской картине будущего почетное место займут кабельное и спутниковое телевидение, а также Интернет. Именно эти чудесные спутники каждого дома позволят зрителям увидеть множество хороших фильмов.

Откуда мне это известно? Недавно в одном из крупнейших научных центров было проведено исследование, участники которого (зрители) могли выбирать для просмотра любые фильмы. Им не нужно было изучать программу в поисках любимой передачи или картины. Просто подключиться, выбрать то, что нравится, и смотреть в любое удобное время. И знаете, что выяснилось?



«Джуно», режиссер Джейсон Рейтман



«Хэллоуин: Воскрешение», режиссер Рик Розенталь

Качественные телешоу и достойные фильмы оказались самыми популярными. Они были вне конкуренции.

Одним словом, люди устали от несовершенного, но столь привычного «запрограммированного» телевидения, в котором пятьсот каналов, а смотреть абсолютно нечего.

Отчасти ситуация объясняется демографическими изменениями. Все больше зрителей предпочитают качественную продукцию.

Нетрудно догадаться, почему так происходит. Поколение, рожденное в период демографического взрыва, взрослеет, становится более зрелым. Соответственно, меняются вкусы и интересы. Представители этого поколения ведут себя иначе, чем их родители в том же возрасте. Они умнее, активнее, лучше обеспечены. Благодаря кабельному телевидению, домашнему видео и особенно DVD они получили довольно приличное киновоспитание (приобрели богатый зрительский опыт), стали более разборчивы и взыскательны.

Раньше аудитория артхаусного кино была, как правило, малочисленна: на него приходилось лишь 5—6 процентов всех проданных билетов. Однако в последние годы их доля выросла до 10 процентов. И это в летний сезон, когда рынком правит Голливуд, а независимые компании, как правило, отсиживаются в укромном месте в ожидании осени.

Еще один обнадеживающий факт: впервые за двадцать лет моей исследовательской практики в этой области я услышал, что 10 процентов участников тематических опросов отдали предпочтение независимому кино.

О том, что спрос на качество возрос, свидетельствуют и данные компании Netflix. Конечно, как и в любом кинопрокате, блокбастеры пользуются здесь неизменной популярностью. В этой компании применяется самая совершенная технология совместного фильтрования из всех, что я когда-либо видел. Можно ввести пятьдесят названий ваших любимых фильмов и Netflix с поразительной точностью выдаст вам список картин, которые также наверняка вам понравятся.

Так, по итогам опроса шести миллионов пользователей Netflix, самым популярным фильмом оказался забытый сегодня «Разговор» (1974) Фрэнсиса Форда Копполы. Неудивительно, ведь это действительно выдающаяся картина.

Я уже давно советую руководству Netflix организовывать по пятницам опросы зрителей, только что посмотревших в кинотеатре ту или иную картину. Так люди уже на следующий день могли бы получить информацию о пер-

вых впечатлениях о фильме. Конечно, компания беспокоится, что это повредит ее сотрудничеству с основными партнерами — крупными киностудиями. Им есть чего опасаться — зрители могут раньше времени понять, насколько плох новый фильм. Хотя чаще всего это и так видно по трейлеру.

Благодаря общему сокращению издержек и появлению новых технологий, а также другим серьезным изменениям в системе кинопроизводства появилась надежда на то, что в скором будущем качество кинопродукции заметно улучшится. Это хорошая новость для тех, кто трепетно относится к кинематографу, ценит оригинальное авторское видение, многослойные сюжеты и новаторские приемы — словом, все то, что сегодня мы редко видим в массовом кино.

В конце концов, все сводится к словам бывшего торговца перчатками Шмуля Гелбфиша[2], которые он произнес пятьдесят лет назад: «Делайте меньше, но лучше». Это отнюдь не самый известный афоризм Голдвина. Он даже не входит в списки его «золотых» высказываний, ставших классикой, таких, как «Устный договор не стоит бумаги, на которой он написан», «Широкий экран делает плохой фильм вдвое хуже» и «Не обращайте на критиков никакого внимания. Даже не игнорируйте их!»

Тем не менее «Делайте меньше, но лучше» — поистине золотое высказывание, которое, по-моему, никогда не утратит актуальности.

Если мы дадим зрителю меньше фильмов, но сделаем их лучше, то сможем возродить интерес публики к кино. Люди начнут говорить: «Смотрите-ка, снова появились достойные фильмы». Они будут чаще ходить в кинотеатры, рассказывать своим друзьям о чудесной перемене... В общем, идея ясна.

Как же нам свести нашу работу к этой волшебной формуле?

Студии уже на верном пути. Недавно Disney выпустила всего сорок семь картин. А в этом году выпустит двенадцать. Менее чем за десять лет студия Warner сократила количество выпускаемых картин с тридцати пяти до двадцати. В других крупных киностудиях наблюдается та же тенденция.

Но сократить бюджет и число выпускаемой продукции нетрудно. Это самая легкая часть. Сложнее решить вопрос качества. Иначе говоря, возможно ли привить кинематографу хороший вкус?

И здесь уместным будет известное изречение оскароносного сценариста Уильяма Голдмана: «Никто ничего не знает». Он имел в виду, что никто не может знать, какое кино будет успешным. Пытаться навязать режиссерам хороший вкус — тупиковый путь. Можно сразу сдаваться. Но будь это правдой, нам стоило бы прямо сейчас свернуть весь бизнес.

Несомненно, дела обстоят не настолько плохо. Мы еще можем предпринять что-то, что изменит ситуацию. Проблема в том, что большинство компаний не станут вносить никаких изменений до тех пор, пока не окажутся на грани полного разорения. А роковой момент может наступить для них очень скоро. Всякий, кто отважится произвести серьезные реформы прямо сейчас, получит огромные преимущества в будущем.

Прежде всего, необходимо изменить подход к производству фильмов. В идеале стоит снимать лишь те фильмы, от которых мы будем в абсолютном восторге. Не те, что просто нравятся. Не те, что мы снимаем в угоду кому-то. Не те, на которых мы рассчитываем заработать. Не те, что, как нам кажется (или хочется верить), понравятся детям. Не дешевые подделки прошлогодних хитов. Одним словом, мы должны посвятить себя фильмам, которые действительно волнуют нас и будут интересны зрителю.

Итак, нам предстоит решить трудную комплексную задачу, и основное внимание мы должны уделить качеству и потребностям аудитории.

Сначала поговорим о качестве.

Как бы просто это ни звучало, но в основе хорошего кино — интересная и умело рассказанная история. Об этом легко говорить, на практике же все ока-

---

[2] Настоящее имя Сэмюэла Голдвина, американского кинопродюсера, одного из основателей кинокомпании Metro-Goldwyn-Mayer.

зывается гораздо сложнее. Но не так сложно, как Голливуд выставлял это до недавнего времени — в эпоху, когда высокие устремления и грандиозные идеи считались не более чем признаком избалованности и показной оригинальности. Один автор в газете New York Times даже отметил, что сегодня «качественное кино уже превратилось в самостоятельный жанр».

В киноиндустрии распространено клише: «Все начинается со сценария». Как правило, его можно услышать из уст двадцатичетырехлетних полуграмотных «умников» в дизайнерских костюмах, которые никогда не распознают хорошую историю, даже если она будет у них под носом.

Мы могли бы потратить несколько часов, выясняя, каким должен быть хороший сценарий. Но сегодня у нас другие задачи.

Вкратце расскажу. Известно, что три главные составляющие сценария – структура, персонажи и, конечно, диалоги. Но ключевую роль играют более эфемерные понятия, такие, как достоверность, авторская позиция, тема, стиль, атмосфера. Для самобытности также важны незаурядное мышление автора, его уникальное восприятие действительности.

В идеале все эти элементы, гармонично сочетаясь в одном произведении, дают нам представление о сущности качественного эмоционального содержания. И не важно, говорим мы о триллере, комедии, мелодраме или боевике. Главная задача каждого фильма любого жанра — вовлечь зрителя и заставить его сопереживать. Только тогда он останется доволен.

Мы живем в мире, которым правят цифры. Нам не дают покоя бесконечные финансовые расчеты, технологические параметры и, самое основное, ограниченное количество часов в сутках. При этом наши вполне естественные потребности в общении, поисках смысла и эмоциональных переживаниях не исчезают, а, напротив, постоянно растут. И те, кто помнит об этом, переживут самые трудные времена и, скорее всего, выйдут победителями.

Мой десятилетний сын Джек как-то спросил меня: «Папа, почему все фильмы такие дурацкие?» Несмотря на его замечание, могу сказать, что наша система контроля качества не так уж плоха. Об этом можно судить уже потому, что нас не постигла печальная судьба музыкального бизнеса.

Вот как получилось. Когда музыкальная индустрия перешла с пленочных носителей на цифровые, оптовая цена альбома возросла почти вдвое. При этом студии продолжили выпускать большие тиражи альбомов с весьма посредственными композициями. В лучшем случае, лишь одна песня со всего альбома заслуживает внимания.

Когда цифровая революция произошла и в киноиндустрии, оптовая цена за единицу товара снизилась с 65 до 10 долларов. Все вокруг говорили: «Боже, они губят индустрию. Можно забыть о прибыли». Что ж, прибыль снизилась, зато уровень продаж буквально взлетел. Студии заработали на этом десятки миллиардов долларов. А большинство потребителей довольны тем, что получают. По параметрам потребительской ценности кинопродукция занимает второе место после куриного мяса. В то время как музыкальным альбомам в этом списке досталась одна из последних позиций.

Следующим этапом станет возможность снимать настоящее кино с помощью мобильных телефонов. Оптовая цена снова упадет, возможно, до 3 долларов за единицу товара. Но уровень продаж сильно возрастет, и мы снова будем в выигрыше. Это позволит также побороть пиратство, которое уже потопило музыкальный бизнес. Стоимость скачивания одного фильма будет вычитаться со счета на мобильном телефоне. При этом телефонные компании будут отчитываться перед киностудиями за каждый проданный фильм (сейчас же мы вынуждены гоняться за неуловимыми Интернет-провайдерами, пытаясь взыскать с них стоимость украденной продукции).

Может возникнуть вопрос: если в ближайшие годы Голливуд получит столько денег, почему мы не можем вложить часть из них в производство независимого кино, поддержав эту индустрию на плаву? Все дело в маркетинге. Как же нам выжить в мире безграничных возможностей?

И тут мы сталкиваемся со второй ключевой проблемой: потребностями аудитории.

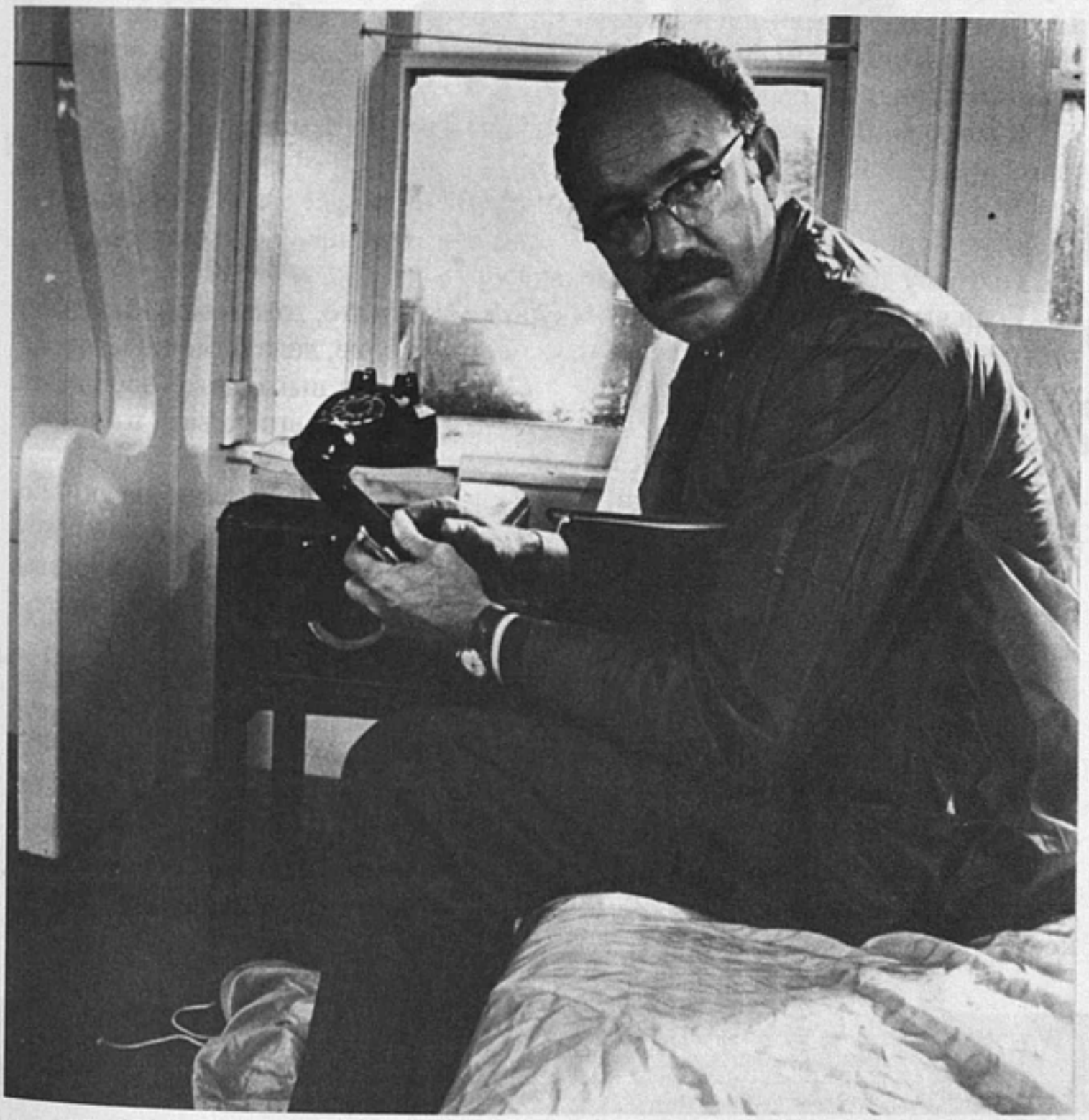
Первое и самое главное, что нужно иметь в виду, — две трети всех билетов сегодня продаются за пределами США. Так что если вы рассчитываете снять фильм только для американской публики, немедленно сокращайте бюджет. Или же снимайте фильм, который смогут смотреть люди во всем мире.

Это касается, главным образом, сюжета. Остальному миру нет дела до вестернов и фильмов об американском спорте. Я устал повторять, что мы не будем заниматься такими проектами. И несмотря на все мои старания, некоторые люди никак не могут успокоиться — так им хочется поведать миру свою историю. Недавно меня пригласил один продюсер и предложил в качестве сюжета реальную историю, произошедшую в 1890 году, когда ковбои и индейцы Аризоны решили сложить оружие и провести дружеский матч по бейсболу. Мне захотелось скальпировать его на месте.

Разобравшись с сюжетом, необходимо определить целевую аудиторию. Для кого этот фильм? Для женщин всех возрастов? Юношей до двадцати пяти лет? Влюбленных парочек в возрасте от восемнадцати до тридцати четырех? И не говорите, что он «для всех», если бюджет вашего фильма ниже 100 миллионов.

Теперь я хотел бы разобраться с вопросом об аудитории посредством анализа названий фильмов. Хорошее название отражает многочисленные качества, присущие современному успешному фильму. Название должно быть:

1. Лаконичным и выразительным. Суть фильма должна умещаться в несколько слов. Студии больше не дают фильмам сложные, замысловатые названия; зато в независимом кино они пользуются популярностью. Сегодня, когда мир и так перегружен информацией, короткое и ясное название играет огромную роль в судьбе любого фильма. Без этого шансы на успех чрезвычайно малы.



«Разговор», режиссер Фрэнсис Форд Коппола

2. Оригинальным. Сюжет не должен быть избитым. Даже если фильм построен на клише, они должны быть представлены в необычной трактовке. Не стоит снимать фильм о том, чего в нашей жизни и так в избытке (взять, например, фильмы о войне в Ираке. Никто не хочет видеть ее в кино. Об этом и так каждый день трубят все массмедиа).

3. Броским. Название должно порождать интерес публики, выделяться на фоне других, привлекать внимание, а не нагонять скуку. В фильме должны быть действие, конфликт, напряжение, что-то, что заденет людей за живое.

4. Запоминающимся. Обычно это свойство складывается из всех вышеперечисленных, однако иногда абсолютно от них не зависит. Стоит избегать красивых, но пустых или тривиальных слов и сочетаний. Название должно вызывать ассоциации, быть цепким, западать в память.

5. Не слишком мрачным. Мы живем не в самые легкие времена, у всех много проблем. Спрос на мрачные фильмы сейчас крайне низок. Этому есть много объяснений. Могу назвать одну причину, о которой почти никогда не говорят вслух, но которую все явно ощущают: в промышленно развитом западном мире от людей требуют слишком многого за слишком маленькую зарплату. Именно это чаще всего выводит нас из себя.

Будут ли появляться фильмы, игнорирующие все эти условности? Конечно. Будут ли некоторые из них иметь успех, получат ли они признание? Возможно. В душе каждого из нас живет романтик, который верит в победу Давида над Голиафом, в триумф художника-мечтателя над суровой системой.

Расспросите тех, кто добился успеха в Голливуде, и каждый расскажет вам историю подобной победы. Я сам могу рассказать несколько таких случаев. Вот один из них: в апрельском номере журнала Premiere за 2005 год появилось язвительное замечание: «О чем думал Марк Гилл, когда заплатил миллион долларов за французский документальный фильм о стайке пингвинов?»[3] А думал я о том, что мы справимся и сделаем так, что фильм глубоко затронет людей. И у нас получилось. Я сохранил эту статью. И порадовался, когда вскоре узнал, что журнал закрыли.

К сожалению, сегодня кинематографисты все реже могут рассчитывать на такой романтический исход.

Как сказал один известный юморист: «В Голливуде могут обнадежить до смерти». Лично я не хочу нести ответственность за чью-либо смерть.

Поэтому давайте посмотрим правде в глаза.

Если вы хотите выжить в нашем суровом климате, то вам придется работать на износ, усердно учиться, быть умнее, активнее, делать быстрее, продавать эффективнее, отслеживать все данные, лучше выглядеть (вообще-то, выглядеть надо безупречно), верить в свою силу духа, впитывать тонны информации и никогда не сдаваться.

Если вы хотите сладкой жизни, то в кинобизнесе вам делать нечего. Если вам нужен четкий график работы, устройтесь на государственную службу.

Но если вы действительно хотите создавать кино, несмотря на все ужасы, о которых я вам сегодня поведал, тогда без всяких колебаний принимайтесь за дело.

Если мы согласимся идти на некоторые уступки, с умом использовать малые средства, то вскоре уже сможем позволить себе снять что-то достойное, а не очередную штампованную третьесортную чепуху.

Если мы правильно усвоим основные принципы работы, то сможем если не остановить падение небес, то хотя бы не дать им упасть на землю.

И тогда мы, работники независимого кино, — обнищавшие, работающие день и ночь, но по-прежнему облаченные в черное и поглощающие литрами кофе, — обязательно выживем.

Перевод с английского Елены Паисовой

---

[3] Имеется в виду фильм «Марш пингвинов» (2005).

Где приобрести журнал «Искусство кино»?

В Москве:

Магазин «Билингва»,
Кривоколенный пер., 10, стр. 5

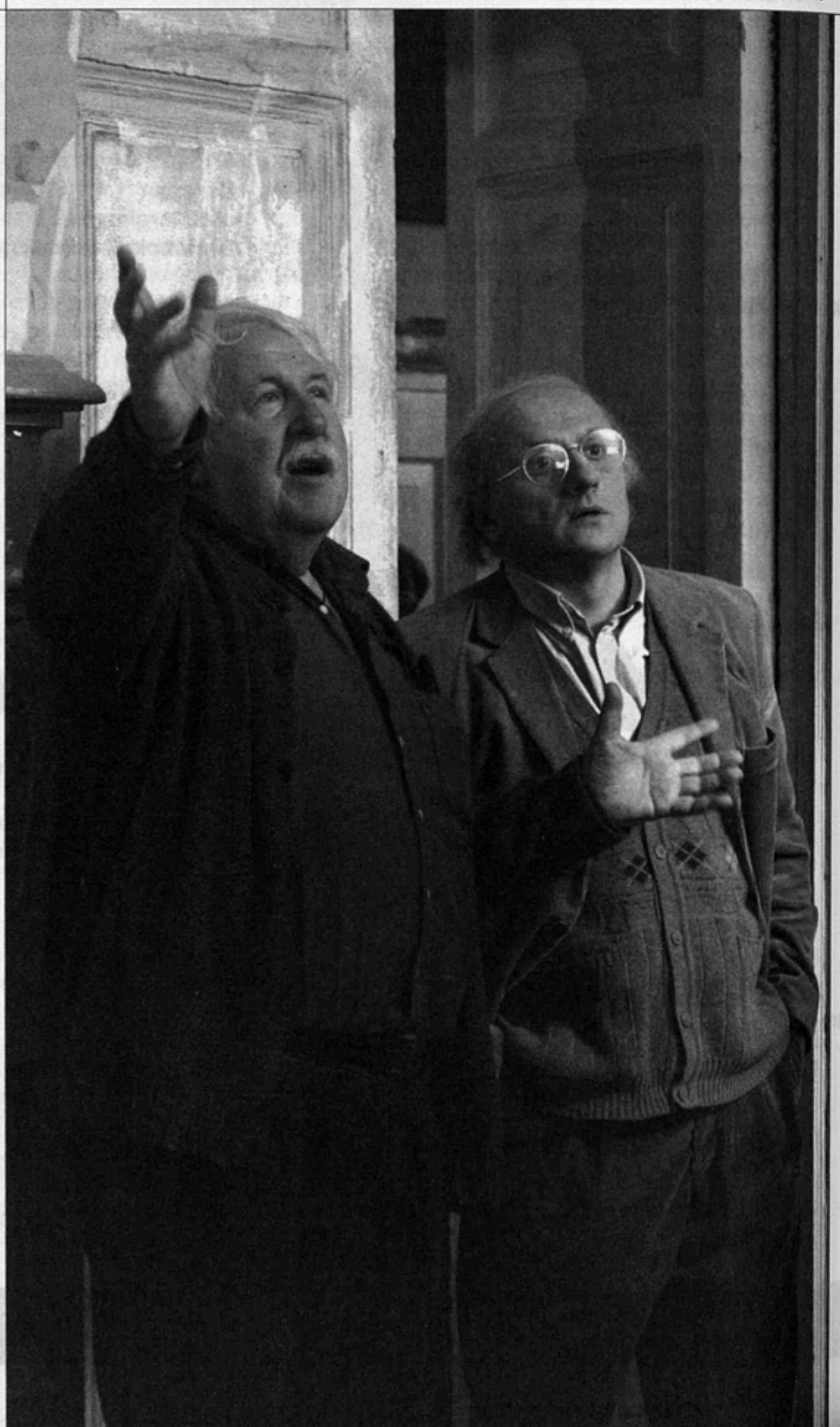
Магазин
«Ad Marginem»,
1-й Новокузнецкий пер., 5/7

Кинотеатр «Пять звезд»,
ул. Бахрушина, 25

Магазин «Фаланстер»,
Малый Гнездниковский пер., 12/27

Киоск «Новой газеты», Пушкинская площадь

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ



Андрей Хржановский и Григорий Дитятковский на съемках фильма «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину»

АНДРЕЙ ХРЖАНОВСКИЙ

В сторону фильма

Вместо предисловия

Уважаемый читатель!

Перед вами текст, происхождение которого требует пояснений.

После того как фильм «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину» был закончен, я отсматривал первые копии. На эти просмотры я приглашал близких мне людей, среди них были и два кинокритика, с одним из которых я связан дружескими отношениями не один десяток лет, а с другим — молодым и, что называется, подающим надежды, познакомился не так давно, когда работа над фильмом только начиналась.

После просмотра господа критики изъявили желание побеседовать со мной о фильме.

Я, разумеется, согласился. Прочтя расшифровку нашей беседы, я определил ее в свой архив.

Сейчас, когда картина вышла на экраны (их — целых два: один в Москве, другой — в Петербурге) и вызвала многочисленные отклики в средствах массовой информации, в Интернете, мне показалось своевременным обнародовать этот наш разговор. Тем более что речь в нем идет о предметах, напрочь исчезнувших из сферы обсуждения в профессиональной критике.

Мои собеседники, дав согласие на публикацию, предпочли при этом остаться анонимами.

Критик 1. Как и когда возник замысел фильма?

Андрей Хржановский. Я давно ходил вокруг Бродского. Имея за плечами опыт общения с «чужим» творчеством как с материалом для работы над «своей» вещью — я говорю прежде всего о фильмах, сделанных впрямую на графике и текстах Пушкина, — я думал о том, как переплавить образы Бродского в формы движущегося изображения.

Мне очень дорога мысль Бродского, высказанная им неоднократно, о том, что для нашего поколения, для определенного его круга, споры о Данте и Мандельштаме были существеннее всего того, что имело видимость актуальности. То есть речь шла о культуре как об основе и мере всего жизнеустройства. О культуре — либо ее отсутствии. О способности мыслить образно и воспринимать образную речь как о высшей творческой способности человека. И о том, что «с человеком, читающим стихи, невозможно ничего сделать» (Иосиф Бродский).

Я надеюсь этой работой продолжить ту линию, которой старался держаться в кино, исследуя формы существования свободы. И пути, ведущие к ней.

Текст печатается с сокращениями.

Прямым инструментом «исследования» стало эссе Бродского «Полторы комнаты». Эта блистательная проза прежде всего воспринята мною как «исповедь сына века». Портрет времени и пространства дан с неповторимой лирической интонацией, которую хотелось сохранить в фильме.

Не только незаурядный дар, но и незаурядная судьба делают личность Бродского необычайно притягательной и пробуждают желание пообщаться с ним, пользуясь возможностями кинематографа.

Вместе с тем я понимал, что фильм не должен быть биографическим. Это, как уже сказано, прежде всего рассказ о Поэте и его времени.

Форма рассказа также подсказана самим Бродским. Свобода, которая стала заповедью жизни и творчества поэта, диктовала нам подход к замыслу. Прежде всего, конечно, это должно было найти отражение в свободе построения и ведения рассказа. Ну и, конечно, в его форме, где мы решили прибегнуть — и не ради оригинальности, а во имя адекватности — к сочетанию различных видов кино и его технологий: помимо игровых эпизодов, которые занимают основную часть экранного времени, нами использованы несколько видов анимации, компьютерная графика, хроника, обработанные киноцитаты, документальные съемки и т.п.

В плане изображения фильм — подобие коллажа.

Но полистилистика определяет не только пластическую форму. Сама конструкция предполагает соседство лирики и гротеска, драмы и публицистики, жанрового наблюдения и элегии.

Отчасти такой естественной и легкой смене ключа в каждом эпизоде (этюде) должна способствовать общая интонация, заложенная в сюжете сценария, — в основе его рассказ о вымышленном путешествии поэта, то есть выдумка. Мистификация.

Столь же гибкой должна была быть и игра актеров: в некоторых эпизодах – предельно реалистичной, в иных — на грани пародии. В системе коллажа разрабатывалась и звуковая партитура фильма. А отвечая на вопрос «когда» — скажу: лет десять назад. Начальная часть этого срока ушла на подготовительный фильм «Полтора кота».

Три источника

Критик 1. И все же — какими путями ты шел к избранной для фильма форме?

А.Хржановский. Идея сложных художественных сочетаний волновала меня всегда. Три самых сильных художественных впечатления, определивших мой уклон в творческой жизни, — это, во-первых, Николай Васильевич Гоголь, в которого я влюблен с двенадцати лет. Он всегда действовал на меня гипнотически.

Во вторую очередь я должен назвать Ван Гога. Отец привез из Германии, где он оказался в конце войны в составе фронтовой бригады артистов, два альбома Ван Гога — невиданных размеров и, главное, невиданного мною и невообразимого содержания. И здесь на первый план в моих впечатлениях вышла отвага художника. То есть я интуитивно понял, что передо мной нечто, до этого художника никем не осуществленное. Что это — новый язык. И вслед за попыткой подражать Гоголю (а такая попытка была) я бросился подражать Ван Гогу.

Конечно, по мере взросления на меня оказывало все большее влияние волшебство русской поэзии...

Но довершил сюжет моего внутреннего строительства Чаплин. До того как я увидел «Огни большого города» — на первом курсе ВГИКа, — я лишь слыхал о нем и о его фильмах, что-то читал. Был, помню, очень впечатлен сценарием «Огней рампы», который прочел в журнале «Искусство кино». Кстати, какие-то детали — например, поиск источника подозрительного запаха в подъезде — в чтении произвели на меня большее впечатление, чем на экране. Но

то, что я увидел тогда во ВГИКе, превзошло все ожидания. Я до сих пор думаю, что «Огни большого города», как и многие другие фильмы Чаплина, навечно останутся непревзойденными образцами киноискусства. И тут же, помню, я сочинил сценарий, который строился на пантомиме и клоунаде. Но о постановке такого сценария во ВГИКе (как и вне его) нечего было и мечтать.

Извините за столь долгое путешествие в прошлое...

Критик 1. Итак, этим своим начальным интересом к эксцентрике ты объясняешь особенности своего пути вплоть до последней работы?

«Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину», режиссер Андрей Хржановский

А.Хржановский. Эксцентрика эксцентрикой, но во всех трех случаях, описанных мною, была у эксцентрики и другая составляющая — лирика. Во ВГИКе я сразу же сдружился с Геной Шпаликовым. Его дар был необычен и очевиден для всех. Мы много разговаривали о том, что происходит в кино и в жизни. Гена, который писал кроме сценарных этюдов изумительные стихи и рассказы, как-то сформулировал то, о чем мы мечтали: «Хочется делать волшебное кино...» Мы стали сочинять сценарий эксцентрической комедии, даже имя придумали для героя: Хотьбыхны... Когда меня пригласили для постановки дипломного фильма на «Союзмультфильм» и я по совету Гены стал снимать «Житие Козявина» (так называлась сказка Леонида Лагина) и затем «Стеклянную гармонику», Гена был рад необычайно, можно сказать, испытывал гордость за мой выбор столь неожиданного поля деятельности и стал таскать на «Союзмультфильм», на просмотры моего материала, а потом и готовых фильмов, очень серьезных людей, вроде Саши Княжинского, Миши Ромадина, Ларисы Шепитько, Элема Климова... Так что, я думаю, мечта об этом самом — ну, пусть не волшебном, но необычном — кино спустя полстолетия (1/2 века) материализовалась в «Полутора (1,5) комнатах...».

О «кентавристике»

Критик 1. Твой фильм дает пищу для размышлений о языке. Новый язык, который при этом оказывается абсолютно доходчивым. Многие его элементы кажутся вполне традиционными. Но в сочетании друг с другом — из-за неожиданности самого сочетания — они производят совершенно необычное впечатление.

А.Хржановский. Я уже говорил, что работа на стыке стилей и жанров всегда привлекала меня. Не вдаваясь в историю искусств, где можно без труда обнаружить истоки и примеры этого направления, скажу лишь об опыте моего старшего друга, замечательного писателя Даниила Данина. Он был не только популяризатором науки и автором первоклассных сценариев научно-познавательного кино, но и открывателем целого направления, основанного на стыке искусства и точных знаний. Он назвал его «кентавристикой». Даже книгу выпустил вполне академического толка в РГГУ. Я по его просьбе написал в нее заметку — Даниил Семенович обратился ко мне, поскольку ценил мои опыты в кино по части сложных сочетаний. Так что и фильм мой можно вполне представить себе в виде некоего кентавра.

Критик 2. У кентавра две составные части, а в вашем фильме их гораздо больше. Это уже не кентавр, а некое сюрреалистическое существо.

А.Хржановский. Приятно на старости лет быть причастным к не самому плохому из «измов». Много лет назад я познакомился со знаменитым режиссером Яном Шванкмайером. Он был у меня в гостях и рассказывал про очень известную, описанную в искусствоведении чешскую школу сюрреализма, питомцем которой он и является. У Шванкмайера есть несколько выдающихся игровых фильмов, сделанных с использованием объемной анимации. Так что сказать: «Выхожу один я на дорогу» кентавристики (в кино)» я не могу.

Попытка определить жанр

Критик 1. В том неопределимом жанре, в котором снят фильм, есть некая нота, которая звучит на протяжении всего фильма, объединяя его эпизоды-этюды в эмоциональное целое.

Критик 2. Настроение светлой печали, ностальгии... По человеческим чувствам, естественным и неизменным во все времена. По чувствам, которые все более вытесняются из нашей жизни напором технократии с одной стороны и пошлости — с другой.

Критик 1. А еще через весь фильм определяется общая атмосфера — атмосфера игры. В частности, в уподоблении кошачьему миру.

Критик 2. Эта игра, кстати, именно она, делает столь естественными подключения анимации. Сцены с котами или с воронами служат органичным продолжением эпизодов, разыгранных актерами...

Критик 1. ...но благодаря своей условности анимация придает дополнительное измерение, дополнительные эмоциональные краски тому, что происходит с действующими лицами.

Критик 2. Хор в греческой трагедии...

Критик 1. Только здесь большая условность придает и большую интимность, я бы сказал, сердечность нашему отношению к героям.

Критик 2. Парадокс: больше условности — больше интимности. Кто бы мог подумать о таких свойствах анимации...

О сценарии

Критик 1. Обычно для своих авторских лент — будь то анимация или документальное кино — ты пишешь сценарии сам. Что заставило тебя на этот раз пригласить сценариста?

А.Хржановский. Я представлял себе, что для этой работы необходимо изобретать иные связующие вещества, если проводить аналогию, скажем, с изготовлением красок. Арабов — блестящий мастер. Но, приглашая его, я, не скрою, шел на определенный риск. Насколько я знаю, Юрий Николаевич никогда не брался делать свое дело в соавторстве с режиссером, да еще в случае, когда режиссер не просто определяет тему, но и просит включить в состав сценария ряд конкретных эпизодов и персонажей. Кстати, Юрий Николаевич, будучи человеком безупречной честности, не счел возможным скрывать от меня, что Бродский не относится к числу его любимых поэтов.

Критик 2. И вас не смутило такое признание?
А.Хржановский. Нет. Я хладнокровно рассчитал все «плюсы», которые сулило предприятию участие в нем такого мастера, как Арабов. Что касается его отношения к Бродскому, я сказал себе, как говорят иногда (в начале романа) влюбленные женщины: «Моей любви хватит на двоих».
Критик 2. Вас устраивало все, что предлагал Арабов?
А.Хржановский. Главные, принципиальные вещи меня устраивали абсолютно. От каких-то эпизодов, предложенных Юрием Николаевичем, мне пришлось отказаться.

В чем-то я, должен признаться, мучил его зря. Просил дописать тот или иной эпизод, а иногда сочинить заново. Он это добросовестно и довольно быстро проделывал. Но выяснялось, что делал это в не подходящем для меня ключе. Как если бы я был тенором, а он написал арию в тесситуре для баса или наоборот.

Арабов мне в начале нашей работы говорил: «Зачем вам Бродский? Делайте фильм про себя!» Но я понимал, что я себя лучше выражу, полнее расскажу о себе на другом материале. И возможности чисто артистические, то есть возможности искусства в этом случае открываются более широкие.

Еще раз о форме

Критик 1. Как бы ты сформулировал основную особенность своей работы, учитывая ее нетипичность для нашего, а может, и не только для нашего кино?
А.Хржановский. Эффект необычности моей работы обеспечен, я думаю, уже хотя бы сочетанием эпизодов, снятых в разных, казалось бы, несочетаемых техниках. Но то, что делает восприятие картины, во всяком случае, как говорят первые зрители, вполне приемлемым и даже заманчивым, — это сочетание не столько технически разнообразных стилей и способов изложения, но, прежде всего, игра эмоциональных контрастов. Сочетание кусков чисто музыкальных, разыгранных на пантомиме (это и «Дом Мурузи», и «Улет музыкальных инструментов», «Мечты мальчика» и др.), с эпизодами, где не последнюю роль играет вербальный ряд, так что оба полушария задействованы у зрителя попеременно — соответственно, чистая лирика и гротеск, ирония и пафос, бытописательство и образная концентрация — все это составляет единую, неразрывную ткань фильма.

О монтаже, а также об учебе у классиков

Критик 2. Сразу ли сложился монтажный облик картины, и соответствовал ли он литературному или хотя бы режиссерскому сценарию?
А.Хржановский. Какие-то эпизоды и связки сложились сразу, но и они потребовали отделки при окончательном монтаже.
Критик 1. Можешь ли ты сказать, что чему-то научился у Бродского в процессе работы?
А.Хржановский. Я потому еще так жадно нацелился на этот материал, что сразу оценил его потенциал в смысле собственного профессионального обогащения.

Во-первых, в стихах Бродского — колоссальное количество тропов, метафор, которые сами по себе являются школой образного мышления, школой изобретательности.

Во-вторых... Или нет, пожалуй, это все же надо поставить во главу угла. Я имею в виду чувство свободы, проявляющееся у Бродского во всем — и в гражданском бесстрашии, и в творчестве, в воображении феноменальном, — прямо-таки на каком-то стихийном уровне...

Ну и, конечно, безупречное чувство формы. Кстати, в прозе это проявлено не менее выпукло, чем в стихах. Возьмите любое эссе и посмотрите: то ли мысль там определяет форму монтажных кусков и их сопоставление, где бытописательство соседствует с философией, последняя — с пронзительной

лирикой, история — с воспоминаниями; то ли форма направляет движение мысли (скорее всего, это процесс неразрывный). Перед вами — идеальная модель для строения формы кинематографической.

О композиции фильма

Критик 1. Что ты можешь сказать о композиции фильма? Насколько она соответствует сценарному замыслу?

А.Хржановский. С самого начала мы с Арабовым определили тип сценария, сделав осознанный выбор между действенной фабулой и другим типом композиции, который мы условно обозначили для себя названием шедевра такого рода кино: «Амаркорд» — в пользу последнего. «Амаркорд» стал для нас чем-то вроде пароля.

Лично у меня был еще и другой прообраз, и я уверен, что ты очень удивишься, услышав о нем.

Критик 2. Из какой области этот прообраз? Из кино?

А.Хржановский. Нет, это литература.

Критик 1. Судя по названию твоего фильма, этим прообразом могло послужить «Сентиментальное путешествие» Стерна.

А.Хржановский. Горячо. Ибо автор, который послужил для меня образцом, любил творчество сэра Лоуренса. Я имею в виду автора «Евгения Онегина».

Критик 2. Ну да, «собранье пестрых глав, полусмешных, полупечальных, простонародных, идеальных...»

А.Хржановский. Не правда ли, неплохой пример для следования?

Критик 2. У вас в фильме тоже нашлось место для лирических отступлений.

А.Хржановский. Можно соответствующие места назвать так, а можно «аттракционами», как определил это другой мой учитель — Сергей Михайлович Эйзенштейн.

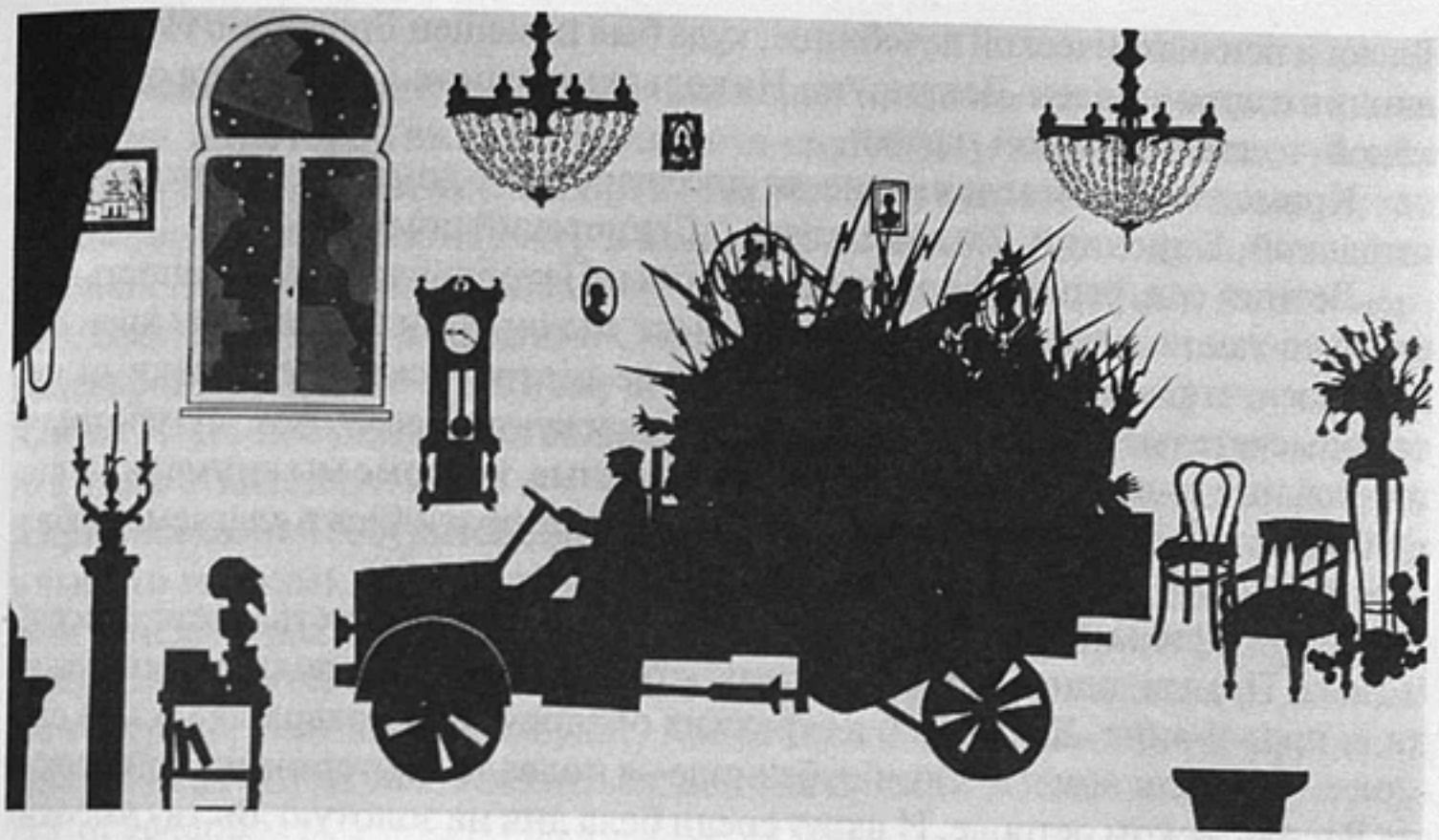
О «монтаже аттракционов»

Критик 1. Ты имеешь в виду теорию «монтажа аттракционов»? Какие «аттракционы» в фильме ты мог бы напомнить?

А.Хржановский. Они, как правило, связаны с эксцентрикой, для которой лучшие средства — анимация и компьютерная графика. Эпизоды, о которых мы говорим, — это «Полеты мальчика над городом», «Дом Мурузи», решенный на силуэтах, затем «Уплотнение», «Танец домохозяек на кухне», «Книга о вкусной и здоровой пище»... «Аттракционами» также являются эпизоды прогулки сына с отцом. Они и композиционно расположены так, что, находясь внутри одного конкретного похода в магазин, вмещают в себя более сложную и разбросанную по времени историю множества таких прогулок, происходивших не в один день. Чтобы подчеркнуть эту распространенность во времени, мы даже меняли отцу форму одежды.

Следующим «аттракционом» является «Улет музыкальных инструментов». Понятно, что происходит он в воображении мальчика. И работает в оба конца: и как поэма о трагической участи жертв борьбы с так называемым «космополитизмом», и как образ поэтического, метафорического ви́дения будущего поэта.

Можно также считать «аттракционом» коду эпизода «Урок пения». И, конечно, следующий за ним эпизод, в котором Кот, который обитает за створками буфета, пишет письмо. Дальше — небольшой «аттракцион», которым является выступление дяди перед родственником с показом пантомимы на тему «немой сцены» из «Ревизора». Следом — сцена вымышленного похищения книги «Мужчина и женщина». Воспоминание о кино, которое подано как менуэт домохозяек с демонстрацией фрагментов из «Королевских пиратов», «Дороги на эшафот» и «Фанфана-Тюльпана» на вывешенных для просушки простынях...



«Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину»

Воспоминание о суде, о ссылке в деревню с диалогом двух поэтов; мимическая сцена «Из жизни эмигранта», проиллюстрированная иронически-ми вариациями Чарлза Айвза на тему «God bless America»; Поэт-триумфатор, омывающий ноги в тазу, где плавают рыбы; ироническая пресс-конференция...

Город

Критик 1. Фильм, мне кажется, можно анализировать с точки зрения игры/борьбы времени и пространства. В том числе в духе трактовки этих понятий Бродским. В связи с этим что ты можешь сказать о съемках в городе, о выборе натуры.

А.Хржановский. Выбор большей части натурных точек сделан мною. Некоторые места подсказаны друзьями: В.Герасимовым, покойными В.Уфляндом и С.Шульцем, а также Мариной Басмановой. При этом выяснилось странное совпадение. Некоторые места, которые особенно любил Бродский, были и моими любимыми местами. Наши параллельные лирические сюжеты концентрировались на площади двух-трех кварталов Коломны, где пересекаются Фонтанка, Мойка и Крюков канал, Студия документальных фильмов, где я проработал несколько месяцев на практике, Никольский собор и сад, выходящий одной из сторон к дому М.П. Басмановой, тылы Мариинского театра, Поцелуев мост, дорога к Пряжке по улице Декабристов, к дому

«Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину»

Блока и психиатрической лечебнице, куда был помещен Бродский, Новая Голландия с аркой Вален-Деламотта, Никольский рынок... Эти места обладают какой-то таинственной магией.

Кроме того — отдельные места поблизости от дома Бродского на Фурштадской, Кирочной, Захарьинской («Египетский дом»)...

Летний сад, решетка с маской Горгоны, Петропавловская крепость. Несколько так называемых «знаковых» мест мы сняли или взяли из хроники. Хотелось, чтобы эти визитки Ленинграда не смотрелись туристическими достопримечательностями, а приобрели лирическую окраску. А те, сугубо индивидуальные точки — фасады, дворы, набережные, которые мы снимали, — стали бы в каком-то смысле знаковыми, то есть превратились в слагаемые образа города.

У нас в фильме — точнее сказать, в «нашем» городе — есть и лето, и осень, и зима. Правда, одно состояние, редкостное в природе и волнующей красоте, я проворонил. Дело было в середине октября. Мы возвращались со съемок — снимали эпизод «Бомбоубежище» в подвале Екатерининской церкви на Васильевском острове. И вдруг среди бела дня на золотую листву высоких лип Летнего сада, на устланную золотом траву повалил густыми хлопьями снег... Но оператор уже отпустил супертехника с камерой, время было упущено, и фильм был обречен на отсутствие статуй под снегом.

Зато в нем есть день и ночь. Есть вода и суша. Есть небо и земля. Крыши и подвалы. И это не просто места съемки, иные из которых мы, кстати, подвергли дополнительной обработке, изменяя натуральный цвет и фактуру. Это среда обитания нашего героя, его, если угодно, космос, который находится в определенных отношениях с его же космосом духовным. Если выклеить подряд все пейзажи фильма, даже вне динамики, может получиться увлекательная полифония.

О возрасте родителей

Критик 1. Родители в твоей истории, вмещающей в себя почти полвека, остаются в возрастном плане почти неизменными. Это сделано умышленно?

А.Хржановский. Разумеется. Мои колебания в подготовительном периоде, когда я думал о том, стоит ли подчеркивать «неумолимый ход времени» переменами в их внешнем облике, разрешил... сам Иосиф Александрович Бродский словами своего эссе. В одном месте он пишет (и это психологически абсолютно точное наблюдение!), что запомнил родителей в том возрасте, в каком их видел при расставании — как оказалось, навсегда — в июне 1972 года. Мы, разумеется, сделали некоторые акценты в прическе, в одежде, наиболее характерные для того или иного десятилетия, но эти перемены не должны быть разительными...

О деталях

Критик 1. Хотелось бы обсудить расположение деталей в фильме. Их, так сказать, разброс либо кучность. И то, где они размещены. Есть реплики или даже отдельное слово, которое в диалоге звучит своеобразным акцентом, равноценным изобразительной детали. Есть подобные детали в жестах, в цвете и т.п.

А.Хржановский. Думаю, что детали не надо специально искать. Они либо читаются (кем-то) и тогда, как правило, запоминаются, либо зрители проскакивают по инерции мимо них.

Одна зрительница после первого просмотра прислала мне целую поэму в прозе по поводу белой рубахи, которую мать приготовила для сына и повесила в проеме окна...

Критик 1. Культурный слой. Кто-то его считывает и расшифровывает, кто-то — нет.

О композиции

А.Хржановский. От литературного сценария осталась общая композиционная схема, из которой выпала линия Кота-спутника — alter ego поэта, — а также ряд эпизодов, в том числе один из тех, что был задуман как ключевой, так называемый «творческий вечер в Большом доме». Он был задуман как иронически, даже пародийно поданное чествование сексотов. Гимн их бессмертию. Этот эпизод мы снимали в Смольном. Я просил Арабова включить его в сценарий, и он, надо отдать ему должное, блестяще разработал этот эпизод.

Критик 1. Что побудило тебя включить в сценарий этот эпизод и что — от него в итоге отказаться?

А.Хржановский. Побудительным мотивом была история, которую я вычитал в чьих-то воспоминаниях: когда Бродского уже после перестройки завлекали в Ленинград, одним из доводов было обещание устроить творческий вечер в Доме литераторов, что на Шпалерной. При этом завлеканты добавили: «Очередь, знаешь, какая будет? Аж до Большого дома». На что Бродский отвечал: «Так что уж там мелочиться, давайте прямо в Большом доме и устройте этот вечер!»

Критик 1. Это была действительно неплохая идея — реализовать такое невероятное предложение, так сказать, воплотить его в жизнь, — как и само предложение приехать в Петербург. Были ли еще сюжеты в сценарии, основанные на чьих-либо воспоминаниях?

А.Хржановский. Да, и немало. Это и разговор с Евгением Рейном в Летнем саду с фотографией Венеции, напечатанной в журнале Life. И рассказ Людмилы Штерн о дискуссии на тему верного слова в «Офицерском вальсе» («погоне» — «ладони»). Эти и еще несколько эпизодов я определил как непременные, когда мы обсуждали с Арабовым будущий сценарий.

Возвращаясь к причинам, побудившим меня исключить снятый эпизод «Вечер в Большом доме» из окончательного монтажа, назову две наиболее весомые: из-за недостатка средств на массовку приходилось, что называется, вертеться на пупе при организации кадра, пересаживать людей в новых комбинациях, брать точку съемки, исходя не столько из художественной задачи, сколько из необходимости создать впечатление полноценной массовки. Это не могло не сказаться на качестве материала. А когда выяснилось, что эпизод сам по себе тормозит общее развитие фильма, решение изъять его из монтажа созрело окончательно.

Критик 2. Вы говорили о системе лейтмотивов, важной для общей композиции...

А.Хржановский. Это было одним из главных принципов монтажного сложения. Я бы мог составить сводную таблицу повторяемости и перекрещивания лейтмотивов, но не стал этого делать, дабы не переводить зрителя на положение иждивенца.

Критик 1. И все же, может, ты назовешь наиболее характерные примеры?

А.Хржановский. Они относятся и к визуальному, и к звуковому ряду. Для первого, может быть, наиболее характерна «Тема ворон». Здесь я использовал как натурные съемки с дрессированными воронами, так и анимацию.

В звуковом ряде это прежде всего тема песни в исполнении Утесова («Случайный вальс» Марка Фрадкина): она проходит через весь фильм. Как и колыбельная «У кота, кота, кота...» или «Искусство фуги» Баха.

Критик 1. Название этого сочинения можно считать символическим применительно к принципу построения фильма.

А.Хржановский. Не стану отказываться.

Критик 1. Есть ли связь между эпизодом «Улет музыкальных инструментов» и фильмом «Стеклянная гармоника»?

А.Хржановский. Признаться, я об этом не думал. Но несомненно, что на уровне подсознания эта связь была предопределена. Впрочем, бывает и так, что некоторые связи обнаруживаются post factum. Так, я с большим удовлет-

«Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину»

ворением обнаружил нечто общее между названным тобой эпизодом и знаменитой «Мадонной» Гертхена тот Синт Янса, которую я «живьем» впервые увидел в музее Бойманса в Роттердаме. Такими вещами можно поражаться: ведь и кольцевая (точнее, эллиптическая) композиция, и сама идея кружения в воздухе множества музыкальных инструментов (у нидерландского художника на них играют ангелы; в нашем случае — праведники, теснимые злыми силами) воспроизведены по одной и той же модели...

Потом, в конце концов, разве не похож наш фильм на автопортрет Бродского, который он сформулировал так: «Я — лесной брат с примесью античности и литературы абсурда»?

О герое

Критик 1. Герой фильма — поэт. Для тебя это не ново: ты автор трилогии о Пушкине, фильмов о художнике Юло Соостере («Школа изящных искусств»), о скрипаче Олеге Кагане («Жизнь после жизни»). Судьба художника, его творчество — редкость в нашем кино, да и вообще в нашем искусстве.

А.Хржановский. Для меня обращение к подобного рода героям естественно, ибо я считаю, что искусство — это квинтэссенция жизни в ее всеохватности и универсальности, а творческий дар — воистину Божий дар. По этой же причине я полагаю, что развитие культуры, которое, собственно, и определяет по большому счету развитие общества, должно занимать нас — волновать, радовать, тревожить — в первую очередь. Именно оно, а не изобретение но-

«Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину»

вых электрических зубных щеток, смена поколений цифровой техники и все вытекающие из этого перспективы.

Можно сказать проще: героями моих фильмов являются лучшие представители интеллигенции. И это — можно и так сказать — выражение моего несогласия с теми, кто считал и считает, что «интеллигенция — говно» и ее нужно депортировать из страны по одиночке, а то и целыми эшелонами и пароходами, гноить в лагерях и расстреливать.

О режиссерском сценарии и монтаже

Критик 1. В какой степени неукоснительно ты следовал режиссерскому сценарию во время съемок и монтажа?

А.Хржановский. Во время съемок я сверялся с режиссерским сценарием, но часто его корректировал. Что касается монтажа, то это уже другая история, другие законы, другие, так сказать, средства доставки. Здесь уместно вспомнить ответ Бродского в одном из интервью на вопрос, какова, на его взгляд, разница между прозой и поэзией: «Примерно такая же, как между пехотой и военно-воздушными силами».

Съемка и монтаж — процессы взаимосвязанные, но проходят они в разных условиях и решают разного рода задачи.

В монтаже мы уже «пересаживаемся» на воздушный транспорт: здесь и сектор обзора другой, и скорости сопоставлений, как это и положено на «воздушных путях».

Критик 1. Лив Ульман так описывала свои впечатления от работы с Бергманом: «Фильм живет внутри него, и только после монтажа мы узнаем, что он хотел сказать».

А.Хржановский. Я бы даже уточнил, что фильм живет внутри тебя не как законченная система, но именно живет, то есть развивается, изменяется по мере того, как уточняются монтажные связи, ритм эпизода, ритм всего фильма в целом...

Впрочем, бывает и так, что, оторвавшись от первоосновы, от режиссерского сценария и пустившись в свободное плавание, ты вдруг обнаруживаешь, что приплыл к тем же самым исходным берегам, от которых отчалил в твердой уверенности, что откроешь Америку...

О стилистическом единстве при совмещении разных видов кино

Критик 1. Насколько сложной оказалась проблема совмещения разных видов изображения? Я имею в виду игровое кино, хронику, анимацию, фотографию, компьютерную графику.

А.Хржановский. Это, безусловно, было проблемой. Но проблема эта сравнима с задачей, которая может стоять перед хирургом, занимающимся пересадкой жизненно важных органов. Органы, как известно, при трансплантации в большом количестве случаев имеют тенденцию к отторжению именно по причине несовместимости. И нам пришлось помимо чисто производственных усилий проявить еще и определенную изобретательность, чтобы эти «ткани» органично срастались в местах соединения. Насколько это удачно получилось, судить не мне. Я могу лишь рассказать на конкретном примере о том, как это делалось.

Возьму эпизод, действие которого происходит в эвакуации. Вот его составляющие:

1. Фотографии Поэта в детстве, где он снят, видимо, со своей тетушкой (И.Б. вспоминает о тете в автобиографическом очерке, машинописный экземпляр которого хранится в открытой части фонда Бродского в рукописном отделе Публичной библиотеки).
2. Хроника — немецкие военнопленные во время досуга.
3. Снятый нами эпизод «Переправка на реке Шексне» с участием Али-

сы Фрейндлих, игравшей мать Поэта, Дани Смирнова в роли ребенка и массовки.

4. Хроника — колонна немецких пленных.

5. Архивное фото — барак, где жили немецкие пленные.

6. Хроника — новогодняя елка в бараке.

7. Альбом с фотографиями Поэта в детстве.

8. Анимация: полеты мальчика над городом.

9. Хроника: концерт хора немецких пленных. Причем сняты как выступающие, так и слушающие.

10. Анимация: полет мальчика и его alter ego — Кота — над городом. Сперва — над Ленинградом, затем — над Венецией.

11. Звездное небо. Полет продолжается среди созвездий.

12. Анимация: Поэт с аллюзией на сюжет Рождества смотрит на Звезду.

Конечно, ты понимаешь, что без соответствующей обработки игровых сцен, фотографий и даже анимации под хронику «срастить» их было бы невозможно.

Кроме того, их объединять должна была общая атмосфера, также «сооруженная» нами с помощью компьютерной графики. «Метеоусловия» в виде тумана и снега окутали весь эпизод.

И есть еще одна вещь, выполняющая помимо чисто эмоционального, а также смыслового воздействия еще и функцию вот этого самого связующего материала. Я имею в виду музыку.

Здесь также использованы четыре элемента. Колыбельная «У кота, кота, кота...» в исполнении замечательной певицы Тамары Смысловой — она была солисткой ансамбля народной музыки Дмитрия Покровского, эта колыбельная — из ее репертуара. Затем хоральная прелюдия Баха. У органа, как ты знаешь, имеются меха, которые раздувает органист или его помощник. Этот принцип используется также при игре на гармони (баяне, аккордеоне). Наш орган, звучащий в фильме, синхронизирован с кадром, где один из немецких военнопленных раздувает меха гармони... Дальше вступает хор, исполняющий знаменитый рождественский гимн «Тихая ночь, светлая ночь...». Наконец голосоведение переходит к скрипке, играющей ту же мелодию...

Стилевые стыки

Критик 1. Что ты предпринимал, чтобы обеспечить органику соединения «живых» актеров с анимацией?

А.Хржановский. Во-первых, выбор стиля, выбор ключа, вернее, ключей, в которых снимались игровые куски. Ведь тут теоретически существует множество стилистических вариантов. Но какие-то из них заведомо должны быть отброшены. Ну, к примеру, вы не сможете представить себе эпизод, снятый в манере Бергмана или Германа в стыке с анимацией.

Кроме манеры, надо еще думать о мизансценах, которые подготавливали бы подобные стыки. Это касается как финальных мизансцен, так и начальных. И, конечно, актерская игра должна быть хорошо проартикулирована. Актеры должны вести себя в кадре естественно, но избегать натуралистической невнятицы в речи и в движениях.

В связи с этим я вспоминаю историю, описанную в чьих-то мемуарах о юности Марины Цветаевой. У нее был поклонник, который заваливал ее письмами. При этом почерк у него был мелкий до неразборчивости. Цветаева послала ему записку: «Пиши крупно или не пиши вовсе»...

Об анимации

Критик 1. Ты снимал анимацию, зная заранее ее место в монтаже? И вообще, как ты для себя определял необходимость перехода на другой язык в каждом конкретном случае?

А.Хржановский. Признаюсь честно, точного места для большей части анимационных кусков я не знал. И определился с ними только в монтаже, пере-

пробовав не один вариант. Благо, у меня была такая возможность: я монтировал фильм два года. Правда, с вынужденными перерывами.

Но куски анимации были заряжены определенной энергией и определенными эмоциями. Работая над ними, я, так сказать, зачистил провода с обоих концов, так что они были готовы к тому, чтобы притягивать к себе, как магнит железо, подходящие игровые сцены.

Что касается того, в каком жанре, вернее, жанрах, сделаны анимационные фрагменты, то и здесь не было однотипного подхода.

К примеру, эпизод полетов мальчика — будущего поэта — на санках позволил пропутешествовать из лагеря для военнопленных через Ленинград в Венецию и далее — в звездное небо, к звезде Рождества. (С Рождества этот эпизод и начинается. А предшествуют ему кадры кинохроники. Здесь меня поджидала нечаянная удача: я послал ассистентку в киноархив, поставив ей задачу, в выполнение которой, честно говоря, не очень-то верил сам. Я просил ее узнать, нет ли в архиве кадров досуга немецких военнопленных. В том числе кадров с новогодней елкой. Когда я увидел эти кадры, да в придачу с выступлением хора и слушателями, я был несказанно изумлен и обрадован. Михаил Барышников, увидев эти лица, воскликнул: «Какие лица у фрицев!» и тут же отметил свою звуковую удачу: «Каковы стихи!»)

Таким образом, в этом эпизоде многое: кадры кинохроники, постановочные кадры на натуре (путешествие в лодке по реке Шексне), детская фотография Бродского в эвакуации, объемный коллаж с использованием фотоальбома, вторжение анимации в фотографию (Кот, выглядывающий из-за плеча мальчика), собственно анимация, которая, в свою очередь, включает в себя рисованные и фотоперекладки...

Здесь я должен заметить также, что изобразительный коллаж, позволивший организовать такое перетекание формы, сопровождается коллажем звуковым, в котором строфа из рождественских стихов звучит на фоне старинного немецкого рождественского песнопения, переходящего в его слегка пародийную версию, сочиненную Альфредом Шнитке («Это играет очень плохой, к тому же пьяненький уличный скрипач», — говорил мне Альфред про это сочинение).

Критик 2. Хотелось бы услышать ваши комментарии к эпизоду «Дом Мурузи».

А.Хржановский. Он сделан, как вы помните, на силуэтной графике. Причем открывает эпизод опять-таки кадр-адаптер, в котором материализуется метафора: «Дом, похожий на торт». Мы снимали объемную круглую коробку из-под торта, женские руки в перчатках из черного кружева...

Критик 1. Можно представить себе этот эпизод в другой технике и другой стилистике?

А.Хржановский. Можно. Но эти техника и стилистика были выбраны мною как наиболее соответствующие духу времени (Серебряный век — сразу представляешь себе силуэтную графику Е.Кругликовой, знаменитые портреты Блока, Волошина, Мандельштама...). А также — предельно условному пластическому языку, лишающему изображение каких-либо цветовых и текстурных подробностей. Это, помимо всего прочего, нужно было для сохранения темпа: ведь в мою задачу входило рассказать об огромных социальных сдвигах, произошедших в кратчайший исторический период.

Критик 1. Можно себе представить, сколько экранного времени понадобилось бы для того, чтобы показать атмосферу салона Серебряного века, революцию, уплотнение и результат всего этого — коммунальную квартиру...

А.Хржановский. А у нас все это занимает около трех минут!

Критик 1. С дуэтными сценами ворон-родителей вроде бы все понятно...

Критик 2. Как и с монологом Кота Мурона...

А.Хржановский. Одно время я подумывал, не сделать ли мне его рассказчиком на часть фильма...

Критик 1. Но фантастический эпизод, вырастающий из рисунка, из кадра, где рука Поэта рисует кота, то есть своего alter ego, свой автопортрет...
А.Хржановский. ...Я рассуждал так.

Раз наш Поэт представляет себя в образе кота, странно было бы подумать, что он не окружил себя в своем воображении обществом себе подобных.

А если так, то мы легко можем представить себе нашего рыжего Поэта – простите, Кота — витийствующим, взобравшись на какое-нибудь возвышение, будь то руины римского форума или постамент Фальконетова Петра в Петербурге.

И всюду он окружен такими же, как он, котами — любителями поэзии, а также репортерами и досужими слушателями.

Так происходит всегда и везде, печет ли нестерпимое южное солнце, идет ли дождь (от которого коты предусмотрительно скрываются под зонтами) или падает снег...

Музыка

Критик 1. Колыбельная из Рождественской оратории Баха звучит в эпизоде, где родители разглядывают фотографии и рисунки-автопортреты сына, и дальше, — во время его телефонного звонка из-за океана.
А.Хржановский. Эта музыка, одна из самых пронзительных страниц баховской лирики, звучит в качестве контрапункта — сперва во время разговора родителей, затем в эпизоде с волхвами и наконец в сцене телефонного разговора.

В каждой матери есть это начало, которое восходит к рождению Спасителя, и то, что Мария поет над колыбелью, лежит в основе обращения Матери к Сыну. Между прочим, у Бродского есть стихи, воспроизводящие этот монолог, и это также контрапункт, реально не слышимый, но подразумеваемый (этими аллюзиями, я думаю, и должны заниматься профессиональные критики).
Критик 1. Музыка Рождественской оратории связывает между собой несколько эпизодов. Это характерно для музыки в кино?
А.Хржановский. Как правило, режиссеры предпочитают каждый эпизод «снабжать» своей музыкой, которая дает настрой, в зависимости от свойства эпизода — тревожный или благостный, таинственный или «устремленный» и т.п. Композиторы же, работающие в кино, предпочитают писать музыку большими кусками, объединяющими несколько эпизодов, даже если эти эпизоды разнохарактерные. Мы эту тему неоднократно обсуждали во время совместной работы с Альфредом Шнитке.

Помню, однажды он был обрадован моим решением дать большой кусок изображения на «одной» музыке и тут же подчеркнул: «Видишь, сколь выгодно в кино использовать длительные музыкальные эпизоды: тогда единое широкое дыхание, идущее от музыки, передается и зрителю...»

Если говорить о подборе музыкальных фрагментов, то, конечно же, я не просто формально посчитался с тем, что нам известно о музыкальных пристрастиях Бродского, но постарался выстроить музыкальные фрагменты в такой последовательности, чтобы они составляли осмысленную музыкальную драматургию.

Поэтому любимые Бродским Пёрселл (в частности, прощальная ария Дидоны «Remember Me») и Бах звучат в нашем развернутом финале.

Так же, как и Концерт для трубы с оркестром Торелли. Этот фрагмент мне особенно дорог как минимум по двум причинам.

Во-первых, мне указал на этот Концерт покойный Саша Сумеркин, светлой памяти которого я хотел бы посвятить свою работу над музыкальной композицией. Многие музыкальные записи в собрании Бродского появились с помощью Сумеркина — по его «наводке». Либо непосредственно из его рук.

Во-вторых, от того же Сумеркина я в свое время узнал, что Концерт для трубы с оркестром Торелли стал чуть ли не последним из услышанных Бродским и полюбившихся ему музыкальных произведений.

О полифонии звуковой и зримой

Критик 1. Не мог бы ты привести примеры звуковой полифонии в фильме?
А.Хржановский. Полифонический принцип звукового построения я отрабатывал в каждом эпизоде. Причем с учетом не только конкретного происходящего на экране действия, но и того, как звуковые образы будут взаимодействовать с другими фрагментами.

«Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину»

Звуковые темы движутся параллельно с изображением. Возьмем финальный кадр прохода Поэта, когда он оказывается на пороге родительского дома. Что мы видим и что слышим? Знакомый нам «дом Мурузи». Толпа прохожих резко отличается от той, которую мы видели на этом же углу полвека назад: люди одеты по-другому, появились новые реалии вроде мобильных телефонов, роликовых коньков и движущейся — в образах костюмированных людей — рекламы. Лишь один персонаж подчеркивает эту разницу. Он не изменился ни возрастом, ни внешностью, ни одеждой. Это средних лет алкаш, который как встал, облокотившись, чтобы не упасть, на капот автомобиля, так и простоял полвека в этой позе, лишь машина сменилась у него под рукой, а он все продолжает заплетающимся языком вопрошать прохожих, нет ли у кого спичек — прикурить...

Однако в этой декорации имеются два акцента, которые и вносят элемент полифонии в изобразительное решение кадра: темы, которые обозначены этими акцентами, уже появлялись в фильме. Это игрушка — плюшевый медвежонок, которого мы видели сначала в сцене возвращения отца с войны: мальчик спал с ним в обнимку; затем мы убедились, что он с ней не расстается, увидев, что и в бомбоубежище он сидит рядом с матерью, держа на груди любимую игрушку. И вот мы видим этого медвежонка, который, как и детские санки (помните первую фотографию мальчика верхом на этих санках во время эвакуации в Череповец? И затем эпизод полетов мальчика, оседлавшего вместо конька эти санки...), торчит из контейнера, готового к отправке на свалку, — видимо, игрушку выбросили в связи с ремонтом, происходящим в квартире.

Другой акцент связан с еще одной темой, которую я провожу также с самого начала фильма. Это тема родителей, заявленных в образе ворон. И здесь, на пороге отчего дома (они, собственно, и привели героя на это место), вороны появляются снова. Они пристроились на подоконнике первого этажа, и Поэт вглядывается в профиль одной из ворон — нос к носу, к клюву клюв, — перед тем как переступить порог.

В дальнейшем должен буду — возможно, предвидя вопрос, — отдельно восстановить пунктир проведения этой темы: вороны — родители, а пока продол-

жу восстанавливать звуковую партитуру этого эпизода, даже не эпизода полностью, а монтажного плана.

Итак, я описал полифонию, так сказать, изобразительную. Что ей соответствует в звуке?

После знаменитых военных маршей, которыми встречает Поэта родной город (включая любимый Бродским марш «Прощание славянки», поэт мечтал услышать его в качестве российского гимна), тема приобретает более интимное звучание. И в этом виде (Largo из Концерта для двух мандолин Вивальди) она перекликается с лирической темой прощальной прогулки с другом по Летнему саду.

И вот в эту тему вписывается сначала каркание ворон, затем — колокольный звон, доносящийся с площади Спасо-Преображенского собора (вспомним, что мы этот звон также слышали по ходу фильма уже дважды). Наконец здесь достигает своей кульминации перезвон мобильных телефонов, звучащий контрастом (контрапунктом) как по отношению к трепетной лирике Вивальди, так и по отношению к мерному вечернему звону колоколов...

Критик 1. В эпизоде «Улет музыкальных инструментов» музыкальная партитура составлена из ряда цитат.

А.Хржановский. Да, я смонтировал фонограмму этого эпизода из двенадцати треков.

Критик 1. Эпизод длится около трех минут... Какую музыку ты использовал?

А.Хржановский. Начинается эпизод с первых тактов знаменитого «шествия» из Первой симфонии Густава Малера. Эта часть написана на сюжет немецкой притчи «Звери хоронят охотника». В русском фольклоре сюжет существует и в известном графическом изображении: это лубок на тему «Как мыши кота хоронили».

Через несколько секунд к этим звукам — мерной поступи литавр — добавляются и другие.

Критик 2. Работают принципы «вертикального монтажа», как это называл Эйзенштейн.

А.Хржановский. В первых же кадрах эпизода на Малера наслаиваются звуки Кончерто гроссо № 6 для скрипки, фортепиано и оркестра Шнитке. Звуки фортепиано здесь должны были возникнуть по «подсказке» изображения.

Критик 1. Между тем звучание Малера продолжается? И, кажется, там возникает валторна?

А.Хржановский. Ей интонационно и тонально вторит, а точнее, выходит на передний план в соответствии, опять-таки, с изображением, где проплывает этот инструмент, кусочек «траурного вальса» в исполнении валторны (так бы я назвал эту музыку), — фраза из финала Восьмой симфонии Шнитке.

Критик 2. Затем в кадре появляется тень другого инструмента — скрипки.

А.Хржановский. Трепетная, почти жалобная интонация этого инструмента слышна в этом месте, где я использовал вступительную фразу из Кончерто гроссо № 6 для скрипки, фортепиано и оркестра Шнитке. Звучание фортепиано как бы подготавливает следующие кадры, в которых появляется — также сперва в виде тени, ползущей вверх по стене двора-колодца, — рояль.

Но до этого мы еще разовьем партию скрипки: вслед за тенью этого инструмента мы покажем и самое скрипку, взмывающую вверх, в просвет дворового колодца. И здесь к голосу, сочиненному Альфредом Шнитке, добавится пронзительная интонация типичного еврейского оркестра — так называемой «Клязмераты», где ведущая роль как раз отводится скрипкам.

И вот уже целая группа смычковых инструментов — скрипки, альты, виолончель — совершает облет вокруг бывшей церкви.

(Это же строение является тыльной частью кинотеатра «Спартак», воспетого Бродским. Кинотеатр и бывшая церковь находятся на Кирочной улице, а тыльная его часть в виде башни-ротонды выходит на Фурштадскую, где жил один из близких друзей Бродского — поэт Владимир Уфлянд.)

Траектории этого облета вторит музыкальная фраза «Клязмераты», как бы подчеркивающая линию движения. Затем к уже существующей группе струнных присоединяются виолончели.

Обратите внимание на две детали (вы говорили о «вертикальном монтаже»). Во-первых, это общая пластика кадра. Рисунок полета как бы развивает рисунок, содержащийся в завитках кариатид, мимо которых проплывают виолончели. Причем они конфигурацией своих грифов также повторяют эти завитки.

А во-вторых, в полном согласии все с той же теорией «вертикального монтажа» я ввожу сюда фразу из Каденции к Первому виолончельному концерту Шостаковича. Эта фраза — не что иное, как цитата из Траурного марша — второй части «Героической» симфонии Бетховена. Ее скорбно «произносит» виолончель. На звуках «Клязмераты» проходят еще несколько планов, в которых рисунок скрипичных грифов повторяет рисунок кронштейнов уличных фонарей, данных силуэтами в принципиально силуэтном изображении всего кадра; затем состав оркестра увеличивается. Панорама его дана общим планом на фоне полоски неба над глухой кирпичной стеной...

Критик 1. Здесь рояль, пролетая над покидаемым городом, прощально машет своей крышкой, как птица крыльями и как летчик, обещавший в песне махнуть «серебряным тебе крылом...».

А.Хржановский. Далее следуют два кадра, где расширенный состав инструментов, уже являющий собой некий оркестр, увеличивается еще за счет того, что инструменты эти отражаются в зеркале вод Невы и Фонтанки...

Критик 1. За полетами музыкальных инструментов наблюдает Мальчик, застывший с пером в руке, а также группа львов, составляющих вместе с гирляндой цепей ограду усадьбы напротив Смольного собора. Этот последний кадр — квазицитата из «Броненосца»?

А.Хржановский. Если не цитата, то реминисценция, как и трубы крейсера «Аврора». Мы остановились на одном из львов, который «следит» за пролетающим перед его носом золотистым кренделем валторны. А над головой у него парит другая группа инструментов, на сей раз ударных. И происходит это под звуки литавр, которыми начинается «Траурная музыка» из сочинения Пёрселла, которую Бродский любил не менее «Дидоны и Энея», — я имею в виду «Похороны королевы».

И именно в этом месте снова «выплывают» — такое впечатление, будто их приносит ветер, — звуки марша из Первой симфонии Малера. Но теперь марш этот преобразован в какое-то подобие вальса — его подчеркнуто гротескные изломы вносят оттенок иронии во все это грандиозное воздушное путешествие... Эту же иронию подчеркивает перекличка раструбов валторн с отверстиями пароходных труб.

По мере расширения — как состава инструментов, так и пространства действия — к музыкальному ряду подключаются фразы из Трио Шостаковича, из «Искусства фуги» Баха... А Малер продолжает звучать в этом месте той мерной поступью литавр, с которой начинается все шествие.

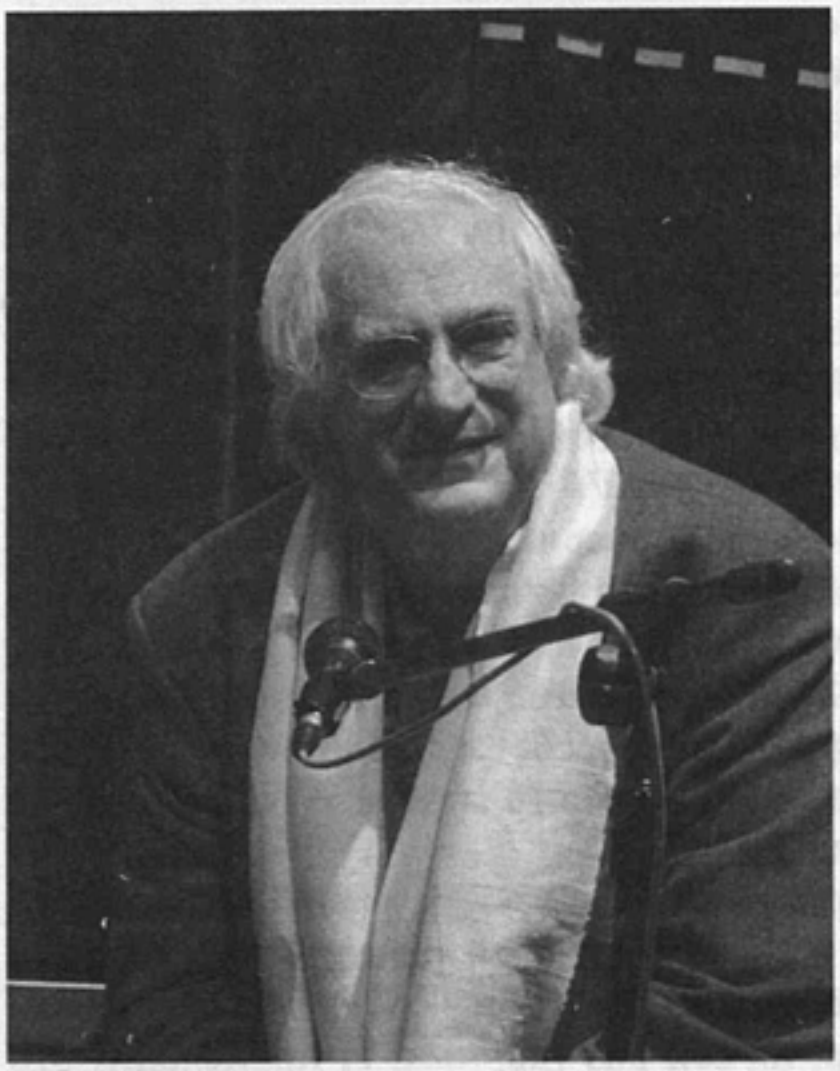
Завершают весь эпизод звуки «Клязмераты». Но «работают» они уже на фоне того общего гулкого эха, которое как бы суммирует все звуки оркестра в полном составе, придавая им трагическое звучание, — этими звуками кончается уже цитированная Симфония Шнитке...

Окончание следует

БЕРТРАН ТАВЕРНЬЕ:

«Современному кино не хватает выдержки»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ КРИТИК ЖУРНАЛА STUDIO АРНОЛЬД



Бертран Тавернье

Во Франции вышло в свет новое издание культовой книги режиссера Бертрана Тавернье «Американские друзья. Беседы с великими мастерами Голливуда». Это не просто книга по истории кино, но личное свидетельство автора, составлявшего живую энциклопедию кино по материалам собственных бесед и впечатлений от знакомства с теми, кого Тавернье числит не только коллегами, но и друзьями.

Арнольд. Кинематографические вкусы обычно формируются в детстве. У вас тоже так было?

Бертран Тавернье. Да, частично... Первыми режиссерами, о фильмах которых я записал в дневнике, были Джон Форд, Генри Хатауэй и Уильям Уэлман[1]. Я вырезал статьи о них из тогдашних газет. Но сегодня я оцениваю их иначе. Дело в том, что в ту пору я был не знаком с массой их работ, что иногда приводило к неполным и ложным оценкам...

Арнольд. А как вы смотрите на них сегодня?

Бертран Тавернье. Например, я понял, насколько Уэлман был жестким и одновременно сочувствующим своим героям в фильмах о войне и в вестернах. Он снял массу картин между 1931 и 1934 годами, мрачных, полных насилия, а с точки зрения режиссуры новаторских для своего времени. Их буквально изничтожали в 70-е годы. А ведь это были редкие для Голливуда фильмы о пролетариате, передовые по взглядам, очень смелые. Вообще, когда смотришь фильмы, надо принимать во внимание время, в которое они снимались. Помню, что мне в молодости жутко не понравились фильмы Жака Турнера[2]. А все дело было в том, что я видел их на узкой пленке, весьма далекой по качеству от своего оригинала. Подчас во французском дубляже. Между тем Турнера надо смотреть в хорошей копии, ибо он настоящий виртуоз в использовании света и звука. Я по-настоящему сумел его оценить лишь тогда, когда сам стал снимать кино.

---

[1] Джон Форд (1894—1973) — американский режиссер, четырехкратный лауреат премии «Оскар», постановщик знаменитых фильмов «Дилижанс», «Гроздья гнева», «Как зелена была моя долина», «Моя дорогая Клементина» и других; Генри Хатауэй (1898—1985) — американский режиссер, постановщик фильмов «Ниагара» (с Мэрилин Монро), «Поцелуй смерти» и других; Уильям Уэлман (1896—1975) — первый лауреат «Оскара» за фильм «Крылья» (1927), поставил также фильмы: «Враг общества», «Поле боя», «Буффало Билл» и другие. — *Здесь и далее прим. ред.*

[2] Жак Турнер (1904—1977) — американский режиссер французского происхождения, постановщик фильмов «Люди-кошки», «Дни славы», «Огонь и стрела» и других.

Арнольд. Каким образом это происходило?

Бертран Тавернье. Первый его фильм «Огонь и стрела» (1950) я увидел ребенком. Потом удалось посмотреть «Люди-кошки» (1942), но в очень плохой копии. Когда же я снова посмотрел обе картины двенадцать лет спустя, я испытал настоящий шок. Мое мнение о нем изменилось после того, как я увидел «Из прошлого» (другое название — «Повесьте повыше и на короткой веревке», 1947). Знаете, среди киноманов распространен особый подход, безотносительный к социальному и политическому контексту эпохи. А это представляет фильм в превратном виде. Я убедился, что чем больше я углубляюсь в этот контекст, тем больше у меня возникает поводов для восхищения некоторыми режиссерами — Билли Уайлдером, например, или теми, кто боролся против «черных списков» в эпоху маккартистской «охоты на ведьм». Разве не достойно восхищения то, как они выражали свои взгляды, идущие вразрез с официальными? Я все время думаю, хватит ли у меня смелости поступить так же? Так что прежде чем выносить оценку тому или иному фильму, следует повнимательнее вникнуть в особенности эпохи, в которую он появился. Благодаря этому я по-настоящему полюбил многих режиссеров, и они стали много для меня значить.

Джон Форд

Генри Хатауэй

Арнольд. Создается впечатление, что вы акцентируете внимание на режиссерах второго ряда, забывая о такой, скажем, величине, как Хоуард Хоукс.

Бертран Тавернье. Да, конечно, у меня есть много, что сказать насчет Хоукса. Я беседовал с Хоуксом вместе с критиками «Кайе дю синема». Однако мне показалось более справедливым посвятить больше страниц книги тем, о ком мало писали. И все же я очень любил Хоукса. Хичкок тоже великий режиссер, но о нем столько написано! Об этих гигантах опубликована масса статьей и интервью, так что я решил их слегка потеснить, чтобы освободить место для других. Могу добавить, что в этом ряду не хватает также Джозефа фон Штернберга. Но интервью с ним меня разочаровало. Он отказался говорить о своих фильмах, избегал ответов на мои вопросы. Ну, и есть целый ряд мастеров, которых я не сумел разговорить так, как мне хотелось.

Билли Уайлдер

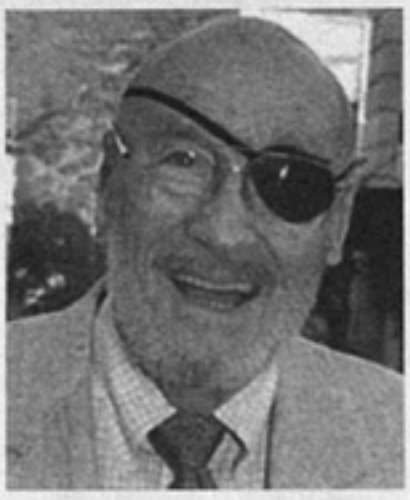
Арнольд. Зато мы обнаруживаем в книге таких режиссеров, как Бадд Боттичер, Престон Стёрджес и Грегори Ла Кава[3]. Чем вызвано появление у вас на страницах этих ныне забытых режиссеров?

Бертран Тавернье. Это три очень разных режиссера. О Стёрджесе много писали в 40—50-е года. Его исчезновению из французского пейзажа способствовало то обстоятельство, что его карьера закончилась очень рано и к тому же он не был принят «новой волной». Американцы же всегда его чтили. Причину исчезновения из поля зрения некоторых режиссеров в других

Хоуард Хоукс

[3] Бадд Боттичер (1916—2001) — американский режиссер, прославившийся постановкой вестернов; Престон Стёрджес (1898—1959) — американский сценарист, режиссер, продюсер, лауреат «Оскара» за фильм «Великий Мак-Гинти»; Грегори Ла Кава (1892—1952) — американский сценарист и режиссер.

Престон Стёрджес



Андре Де Тот

Клинт Иствуд

странах можно объяснить тем фактом, что нельзя найти копии их картин. Ну, и нельзя сбрасывать со счетов элементарную вкусовщину — скажем, французы в пику Стёрджесу превозносили некоторые фильмы Хоукса.

Арнольд. Как, по-вашему, можно ли утверждать, что режиссеры похожи на свои фильмы?

Бертран Тавернье. В отношении некоторых — да. Обладатель очень изысканного стиля Боттичер в жизни мог показаться более пафосным, чем его картины, и к тому же он претендовал на звание автора. Подчас меня ожидали приятные сюрпризы. Скажем, Генри Хатауэй обладал острым языком и хорошей памятью. На студиях он слыл покладистым режиссером, а на самом деле это была маска. Он был абсолютным автором своих фильмов, тираном с актерами, человеком, который обладал навязчивой идеей делать успешные картины, за которые никто не брался из-за плохого сценария. Его продюсер Дэрил Ф.Занук поручал ему снимать фильмы, которые нельзя было снять. Сам Джон Уэйн не смел обращаться к нему по имени, называл «мистер Хатауэй»!

Арнольд. Чьим другом вам бы хотелось быть?

Бертран Тавернье. Немногих! (*Подумав.*) Быть может, Жака Турнера.

Арнольд. А не Джона Форда?

Бертран Тавернье. Быть другом Форда было не просто. Он даже с теми, к кому испытывал симпатию, бывал очень крут, мог припечатать словцом. Но у меня были прелестные друзья: Роберт Пэрриш или Делмер Дэвис, образованные и на редкость культурные люди...

Арнольд. Такие понятия, похоже, сегодня чрезвычайная редкость?

Бертран Тавернье. Пожалуй. Большинство режиссеров той эпохи были необычайно образованными людьми. Правда, Голливуду на это было наплевать. Самые интересные беседы в Лос-Анджелесе происходили во время обедов, когда говорили обо всем. В них участвовали Андре Де Тот[4], Грегори Ла Кава, еще один одноглазый — Рауль Уолш[5], который, если продюсер действовал ему на нервы, приглашал его пообедать в кафетерии, а там, потерев глаз под повязкой, ронял его в его тарелку. После демонстративных попыток найти стеклянный глаз он избавлялся от продюсера на съемочной площадке. Снимая фильмы-экшн, Рауль Уолш хотел походить на своих героев. Но было не трудно догадаться, что он обладает огромным культурным багажом.

Арнольд. Сегодня, в отличие от того времени, которое вы описываете, невозможно себе представить, чтобы образованный режиссер поставил в Голливуде развлекательный фильм.

Бертран Тавернье. Карты путают финансовые отношения и экономические параметры. Не случайно поистине творческие личности не подчиняются этим условиям. Клинт Иствуд снимает фильмы, не получая зарплату, и делает это очень быстро. Сегодня можно увидеть картины, которые были сделаны с превышением сметы, в которых пришлось переснимать целые эпизоды и которые шумно проваливались в прокате, но это не мешало режиссерам сра-

---

[4] Андре Де Тот (1912—2002) — американский режиссер венгерского происхождения.

[5] Рауль Уолш (1887—1980) — американский режиссер, постановщик масштабных динамичных боевиков («Судьба солдата в Америке», «Высокая Сьерра» и др.).

зу получить новый контракт. То же происходит во Франции! Всех интересуют только деньги, а не сами фильмы.

Арнольд. Как вы оцениваете нынешнее американское кино? У вас там по-прежнему есть друзья?

Бертран Тавернье. Именно поэтому я включил в книгу таких режиссеров, как Содерберг, как братья Коэн. Я выбрал режиссеров-киноманов. Иствуд не из их числа, поэтому он в мой список не попал.

Арнольд. Это все-таки странно...

Бертран Тавернье. И все же. Иствуд любит кино, но не обладает умением Скорсезе или Тарантино. Форд практически не ходил в кино, разве что в молодости, чтобы увидеть фильмы немецких экспрессионистов, а также Фрэнка Борзеджа[6] или Рауля Уолша... Так что можно быть великим режиссером и не быть киноманом.

Арнольд. Вас и кино связывает долгая любовь. Когда вы почувствовали себя на одной волне с американском кино и в какой момент от него отдалились?

Бертран Тавернье. Чем больше я углублялся в режиссуру, тем все дальше отдалялся от идеологии американского кино с его невероятным индивидуализмом, где действуют одинокие волки, люди, которые все решают сами. Мне кажется, что американское кино замкнулось в себе в эпоху 80—90-х годов, то есть при Рейгане и Буше, и тем самым оно стало необычайно провинциальным. Оно перестало интересоваться своими корнями, своей историей, не ставя ее под сомнение, не осмысляя заново, как это было в 60—70-е годы. Джонатан Носситер сравнивает его с вином, которому не хватает выдержки, которое скисает, не дойдя до стола. Сегодняшние американские режиссеры в массе своей утратили творческую составляющую в результате глобализации, они все стали походить друг на друга. Современное американское кино меня угнетает, несмотря на такие исключения, как Содерберг, Тарантино и некоторые другие. Продюсеры захватили там всю полноту власти и изменили ситуацию. Прежде это кино делалось для разной аудитории, для множества разных людей, сейчас наступила диктатура подростков. Однако есть надежда, что положение изменится. За последние два года появились документальные ленты, которые говорят о пробуждении кино. Президент Джордж Буш-младший уничтожал движение недовольных, но теперь он ушел. Де Тот часто повторял, что технология никогда не заменит разум. Если согласиться с обратным, то тогда закат искусства неизбежен.

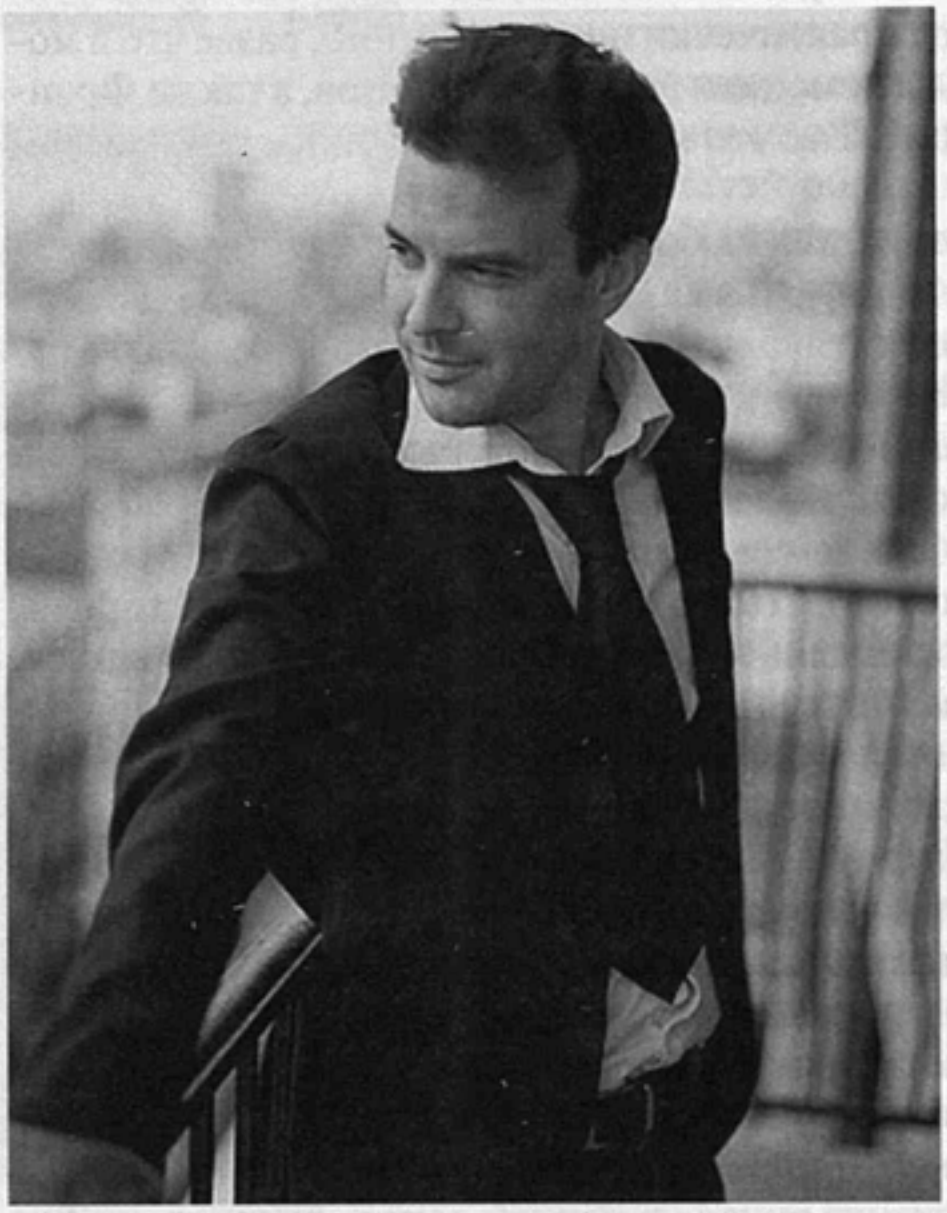
Studio, 2009, janvier, N 253

Перевод с французского А. Брагинского

[6] Фрэнк Борзедж (1893—1962) — американский режиссер, постановщик фильма «Прощай, оружие!» (1932).

ФРАНСУА ОЗОН

Урок кино



Франсуа Озон

В молодости я смотрел все. Я учился не только на хороших, но и на плохих фильмах. Я старался понять, почему некоторые вещи не получаются, и задумывался над тем, что бы сделал сам на месте постановщика. Для режиссера весьма важно смотреть работу других, особенно во время учебы. Помню меня весьма утешило, что первые фильмы Ингмара Бергмана — я увидел их на его ретроспективе — не очень удались великому художнику. Излюбленные темы мастера уже присутствовали в них, но решены были тяжеловесно, демонстративно. Сознание того, что и такой гений, как Бергман, искал свой стиль и не сразу пришел к нему, обнадеживало. Поэтому в своем первом фильме «Ситком» я действовал нагло, провокативно. Кино всегда казалось мне средством ухода от реальности. Большинство зрителей в основном хотят забыть действительность, то есть стремятся к тому, чтобы открывать иной мир.

Когда я был студентом, мне было особенно интересно наблюдать за работой режиссеров. Так Роман Поланский показывал нам, как строить кадр. Он нам пояснял, почему использует обратную съемку: «Потому что мой рост 1 метр 65 сантиметров и я рассматриваю вещи, задрав голову!» — говорил он. Это была также точка зрения ребенка, рассматривавшего окружавший его мир снизу. Ребенка, познавшего концлагерь. К нам приходил режиссер Бенуа Жако. Он показывал, как работать с актерами — приводил актрису Жюдит Годреш, с которой и проводил совместные мастер-классы. Если бы мне пришлось давать уроки режиссуры, я бы поступал точно так же — приходил со своими актерами и с ними все показывал.

Мой первый полнометражный фильм «Крысятник» был сначала снят недели за четыре — как короткометражка в одной декорации на скромные деньги. Технический состав группы не получал почти никакой зарплаты. Так что я считаю своим настоящим дебютом фильм «Криминальные любовники». К сожалению, он провалился. Его плохо приняли, он был всеми и всюду отвергнут. На этом фильме я понял, что такое настоящая съемочная группа, ибо прежде все делалось шаляй-валяй, как у любителей.

Внезапно работа приобрела профессиональный характер. Мне было не просто найти при этом свое место. Меня обуял страх. Могу признаться, что

сегодня я испытываю даже меньшую уверенность в себе, чем тогда. Вернее, так — меньшую уверенность в правильности первого решения — первого, что приходит в голову. Опыт позволяет лучше оценивать все возможности при создании фильма, начиная с написания сценария и вплоть до монтажа. Я стараюсь пробовать разные подходы, а не останавливаюсь сразу на ранее задуманном варианте. Моя любовь к кино и удовольствие, которое я испытываю во время съемок, настолько сильны, что я забываю о тех трудностях, что мешали мне на съемках предыдущей картины, в процессе кастинга или подготов-

«Рики»

ки спецэффектов. Поэтому, когда делаю сценарий, я не ограничиваю себя. И лишь в последний момент, перед началом съемок, начинаю переоценивать некоторые вещи, так что многое приходится быстро переделывать.

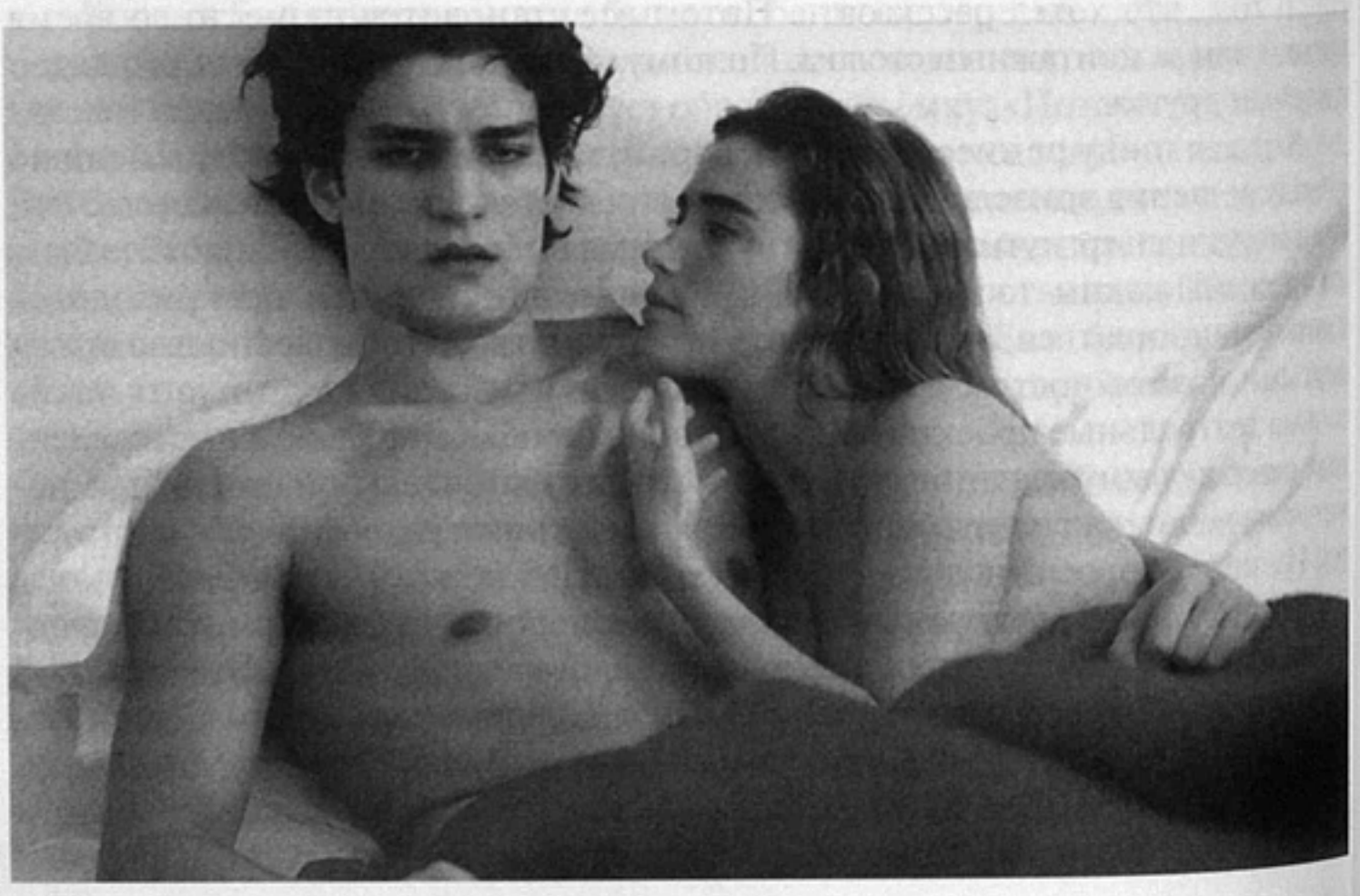
Я никогда не пишу литературный сценарий. Я сразу делаю раскадровку сцен, подробный режиссерский сценарий. Перед началом работы я рассказываю сюжет друзьям, чтобы оценить их реакцию. Это хороший тест, помогает понять, что не получилось, а что удалось. Тот же опыт полезно проделать с актерами. Подчас при написании сценария ты упираешься в стену, забываешь о том, что хотел рассказать. Потом все становится на место во время съемки или за монтажным столом. Поэтому так полезно сопоставить свои идеи с идеями других.

Когда я пишу режиссерский сценарий, мне приходят в голову мысли по поводу решения эпизодов — пластического, светового, эмоционального. Эти идеи могут подвергнуться пересмотру во время выбора натуры. Вы можете быть заворожены каким-то местом, но, чтобы продвинуться дальше, приходится с ним распрощаться, искать другое пространство, чтобы воспользоваться другими возможностями. Я не очень люблю снимать в студии, хотя такие весьма театральные проекты, как «8 женщин» или «Капли дождя на раскаленных скалах» вынуждают это делать. Даже при обстоятельной подготовке некоторые вещи, как например, эмоциональность актера, возникают спонтанно. Их нельзя просчитать.

Единственная возможность руководить актером — это наладить с ним подлинный контакт — не на творческом, а на человеческом уровне. Все актеры — разные, и работают по-разному. Одни интересуются общим решением сцены, другие хотят обсудить с вами психологию персонажа. На съемках «8 женщин» Изабель Юппер была захвачена образом своей героини и много работала над ним, думала, рассуждала, как бы она поступила в тех или

«Бассейн»

«Время прощания»



«Прелюдия»

иных ситуациях, искала жест, походку. Катрин Денёв действовала инстинктивно и старалась точно выполнить задание в предложенной мизансцене. Она одна приходила на просмотр снятого материала.

Количество дублей зависит от вашей уверенности в том, что вы намерены снять. Если у меня возникают сомнения, я склонен «размять» сцену, попробовать разные варианты решения. Когда я в растерянности, то снимаю по-американски: общий, средний и крупный планы актеров — тогда я имею возможность выбирать при монтаже. Подчас снимаешь сцену одним планом, полагая, что это лучший выход, а потом, во время монтажа, понимаешь, что это нарушает ритм фильма. Но изменить уже ничего не можешь.

Я сам ставлю кадр на площадке — мой главный оператор лишь ставит свет. Но вообще-то мы тесно сотрудничаем во время работы. Мне очень важно мнение оператора о сценарии. Мы вместе ищем визуальное решение, дабы определить эстетику картины. На съемочной площадке моими верными помощниками являются также первый ассистент оператора, отвечающий за четкость снимаемого плана и тот, кто осуществляет перемещения камеры, — от них зависят многие вещи, например, дышит ли кадр или выглядит застывшим.

Необходимость заниматься кадром отрезает меня от реальности и всецело погружает в фильм. Мой глаз прикован к окуляру камеры, на голове каска, чтобы ничего не упустить при записи звука. На этом сконцентрировано все мое внимание. Я уже пробовал сидеть рядом с камерой, но тогда мне не удавалось руководить актерами. Меня отвлекало все, что происходило рядом и мешало работать.

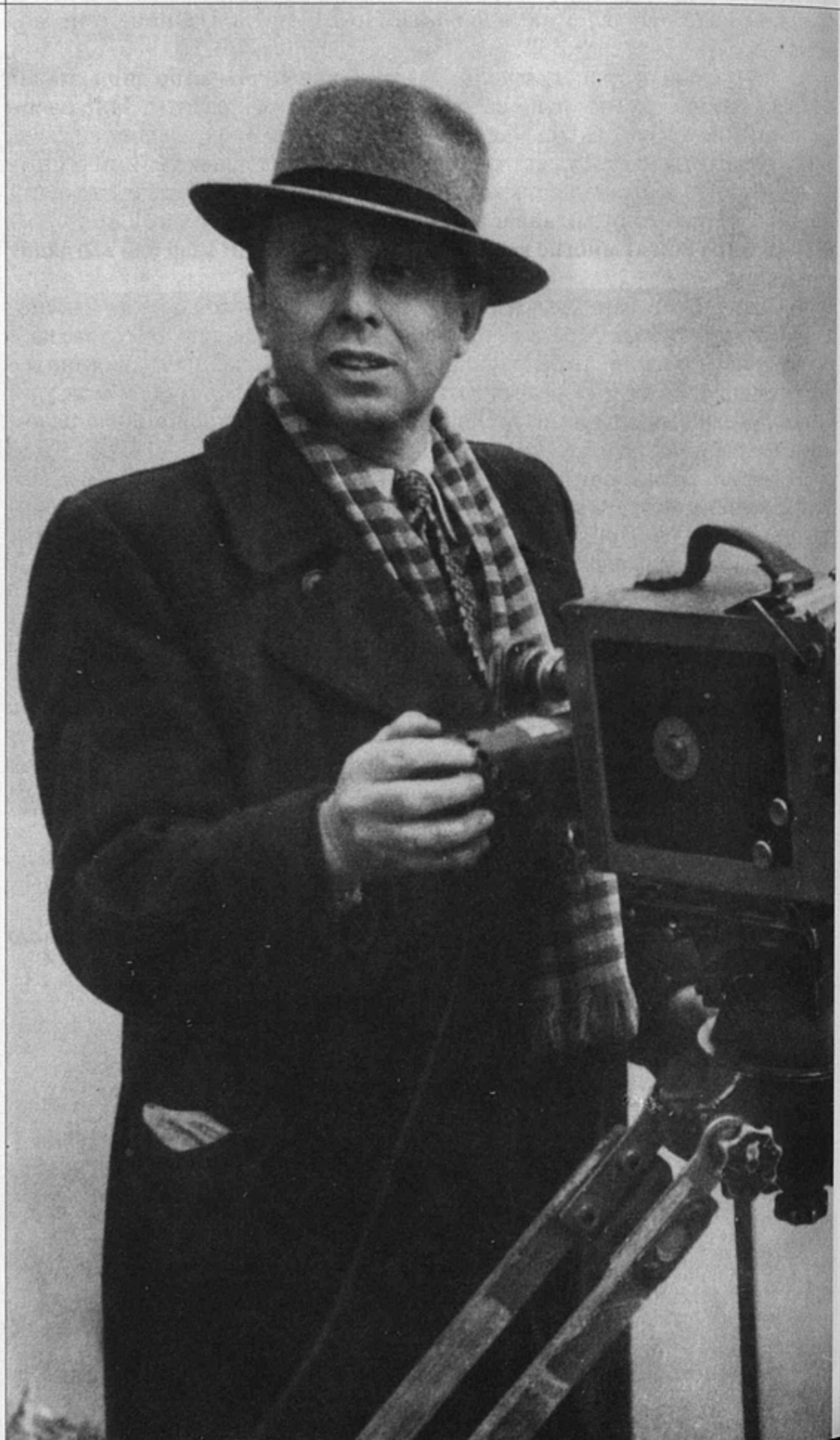
Во время съемок приходится улаживать и экономические проблемы. Начав с короткого метра, я знаю, сколько стоит 35-*мм* пленка, постройка декорации, материалы. Приходится быть прагматиком. Подчас бюджетные вопросы могут влиять на реализацию проекта. Если я знаю, что придется биться против ветра и волн, это парализует мои силы, тормозит замысел.

Успех полнометражного фильма во многом зависит от случайностей. Конечно, важно, чтобы проект изначально обещал хороший результат, но готовый фильм надо выпустить на экраны в нужный момент, чтобы он был адекватен воздуху времени и отвечал ожиданиям зрителя. Вообще-то меня не убивает провал, я быстро восстанавливаюсь, повторяя сам себе, что ведь это всего лишь кино... После того как работа закончена, я стараюсь заниматься другими делами. Мне по душе, когда фильмы ускользают от меня и живут своей жизнью.

Studio-Ciné live, 2009, N 1

Перевод с французского А.Брагинского

П У Б Л И К А Ц И И



Марк Магидсон.
30-е годы

ДЖЕММА ФИРСОВА

Марк Магидсон. Возвращение

После нескольких лет уговоров мои соседи и друзья Сергей Рахомяги и его жена Лариса – дочь Марка Магидсона — наконец достали из дивана папки с фотоработами Магидсона. Работы оказались такой красоты, что отнесенные в музей «Московский Дом фотографии», с которым я дружу и сотрудничаю, меньше чем через месяц были представлены на выставке в рамках международного фестиваля «Мода и стиль» и стали ее украшением.

Сто двадцать фотографий классика советской операторской школы, а до того как его имя встало в один ряд с именами Анатолия Головни, Эдуарда Тиссэ и Андрея Москвина, — классика советской фотографии, иначе как сенсацией не назовешь.

«Бесприданница», вошедшая в золотой фонд нашего кино, «Повесть о настоящем человеке» и «Верные друзья», которые крайне редко, но можно еще увидеть в телепрограммах, — вот все, что сохраняет память о Магидсоне-операторе. Но о том, что к моменту прихода в кино Марк Магидсон уже был признанным фотомастером, пожалуй, не помнит уже никто. И напомнить об этом могут только сохранившиеся в архивах и у любителей каталоги международных выставок. Тем дороже обретение фоторабот Мастера — именно фоторабот, а не кинокадров, — даже если эти работы сделаны на съемках фильмов «Чины и люди» (1929) или «Праздник святого Йоргена» (1930), где он работал рекламным фотографом, или на «Бесприданнице» и «Гибели сенсации» (1935), которые снимал как оператор.

Главный хранитель музея «Московский Дом фотографии» Елена Мисаланди — киновед по образованию, окончившая ВГИК (мастерская М.Власова), атрибутировала работы Магидсона. Изучая их, Мисаланди обнаружила фотографии, которые были сделаны на съемках незаконченного фильма режиссера Владимира Юренева «Голубое и розовое» по пьесе Александры Брутейн («Детфильм», 1937—1938) — следующего за «Бесприданницей» фильма Магидсона. Дукельский[1] закрыл картину, когда оставалось доснять последнюю декорацию. Фильм был смыт, и от него ничего не осталось. Кроме этих фотографий, снятых самим Магидсоном.

Есть в архиве Магидсона и работы, не имеющие прямого отношения к тому или иному фильму. Пейзажи, портреты актеров и режиссеров: Марии Стрелковой, Нины Алисовой, Анатолия Кторова, Владимира Фогеля, Игоря Ильинского, Марины Ладыниной, Константина Эггерта...

Но даже портреты Марии Стрелковой в главной роли в «Празднике святого Йоргена» — это зачастую портреты Марии Стрелковой: нежные, мягкие, поэтичные, а не портреты героини Протазанова, холодной, надменной, в чем-то даже резкой и хищной в своей красоте Олеандры, дочери настоятеля храма. Изображение на этих вновь обретенных фотографиях словно бы соткано из воздуха, света, легких, едва уловимых теней, предметы и особенно лица вылеплены светом легко и нежно, словно бы художник владел редким даром переводить прозу окружающего мира в поэзию своей души.

Марк Павлович Магидсон родился в 1901 году и с детства оказался тесно связан с фотографией. В городском фотоателье «Светопись», в родном Гомеле, мальчишкой работал ретушером, потом фотографом. И вырос в величайшего мастера этой самой светописи.

В двадцать лет приехал в Москву и поступил на скульптурный факультет ВХУТЕМАСа, который закончил в 1924 году. Мы не знаем, у кого он занимался, кто был его учителем, как не знаем и того, кто набирал, а затем и вел операторский курс в ГТК в 1925 году, когда туда поступил Магидсон. Не знаем и причин, по которым он не закончил ГТК. Что-то узнать наверняка удастся, но пока больше вопросов, чем ответов. Слиш-

[1] Семен Дукельский — в 1938—1939 годы председатель Комитета по делам кинематографии. — *Прим. ред.*

Марк Магидсон — фотограф. Конец 20-х годов

ком неожиданно свалилось на нас это богатство — фотоархив Магидсона. Слишком ошеломительно впечатление от него и слишком мало времени было для того, чтобы поработать во ВГИКе, архивах, библиотеках.

В коротенькой автобиографии, написанной, скорее всего, в начале 50-х, он пишет, что одновременно с поступлением в ГТК пришел работать фотографом на киностудию «Межрабпом-Русь». И еще — что до своего прихода в кино он «много с успехом работал по фото и имел уже признание на многих международных выставках».

Доподлинно известно, что в 1929 году он работал фотографом на фильме Протазанова «Чины и люди», а в 1929—1930 годах — на «Празднике святого Йоргена». Где и у кого он работал фотографом до того (и работал ли) — неизвестно.

В 1931 году Магидсон уже оператор. За пять первых лет работы оператором — четыре игровых фильма, известных сегодня только киноведам, и участие в фильме Дзиги Вертова «Три песни о Ленине», где снятый Магидсоном в свойственной ему лирической манере эпизод в Горках резко выделяется на фоне выразительного событийного материала других операторов. И, наконец, вершина биографии мастера — «Бесприданница» Якова Протазанова, снимавшаяся в 1935—1936 годах и вышедшая на экран в 1937-м. Скорее всего, выбор Протазанова, пригласившего на фильм Магидсона, был для кинематографического сообщества неожиданным. Все свои последние фильмы, включая «Чины и люди» и «Праздник святого Йоргена», на которых появился фотограф Магидсон, Протазанов снял с Петром Васильевичем Ермоловым — прекрасным оператором, тонким, гибким и пластичным. Почему же вдруг на «Бесприданнице» Протазанов сменил оператора? Достаточно сравнить кадры Ермолова и фотографии Магидсона на «Празднике святого Йоргена», и выбор Протазанова становится абсолютно понятным. То, что в кадре у Ермолова изысканно, графично и определенно, в фотографиях Магидсона мягко и лирично. Размыта четкая графика, смягчена и приглушена резкость теней и контрастов изображения, словно переведенного из масла в акварель. Приходится только удивляться, как это достигалось в павильоне, — ведь Магидсон снимал в свете, поставленном Ермоловым. У Магидсона опоэтизировано все, что попадает в его объектив, — природа, архитектура храма, фигуры людей и особенно лица. Гротеск уступает место мягкой иронии и озорству, появилась живая человеческая печаль, а порой — и безысходность. Абсолютная определенность расстановки персонажей и ситуаций уступила место готовности к мгновенной смене состояний и настроений, зыбкости и загадочности изменчивой среды.

Красота юной Нины Алисовой — красота яркая, броская, но в чем-то резкая, угловатая, совсем непростая для камеры, была под силу только поэтичной светописи Магидсона. И произошло чудо. Впервые, пожалуй, в ряду прекрасных фильмов Протазанова появился фильм столь возвышенно поэтичный, а трагизм судьбы героини — этой женщины-девочки — столь пронзительно высок и безысходен.

Протазанов не ошибся в выборе. Своей блистательной победой он во многом обязан оператору.

Марк Магидсон и Сергей Юткевич в период работы над фильмом «Здравствуй, Москва!». 1946

Фотографировал Магидсон Алисову много — и до начала, и во время съемок. Кажется, что в фотографии он экспериментировал, искал, «проигрывал» свою героиню. Неизвестно, был ли он на «Бесприданнице» и автором рекламных фотографий — количество снятого им дает основания это предполагать. Да и вряд ли он мог доверить кому-либо снимать свою Ларису — это была бы совсем другая Лариса.

Не случайно, наверное, Нина Алисова, прожив большую актерскую жизнь, осталась по большому счету актрисой одной роли. Больше для нее не нашлось ни равновеликой роли, ни равновеликого оператора. Протазанов, мечтавший снимать ее в «Оливере Твисте» и в «Волках и овцах», так и не смог реализовать свои планы. «Бесприданница» словно бы стала той бездонной чашей, в которую кануло все лучшее, что было отпущено и актрисе, и режиссеру, и оператору. Словно бы судьба исполнила свой сокровенный замысел и успокоилась, нимало не заботясь о тех, кто его осуществил. Ничего равного больше не случилось в творчестве ни у одного из них.

Магидсон снимет еще тринадцать фильмов — с Сергеем Юткевичем, Александром Столпером, Михаилом Калатозовым, Григорием Козинцевым. Но в их творчестве это второстепенные, проходные фильмы, хотя в них Магидсон оставался ярким и неповторимым мастером.

В 1945 году умер Протазанов, а в 1954-м нелепая автомобильная катастрофа на ночном подмосковном шоссе оборвала жизнь еще полного сил и планов Магидсона.

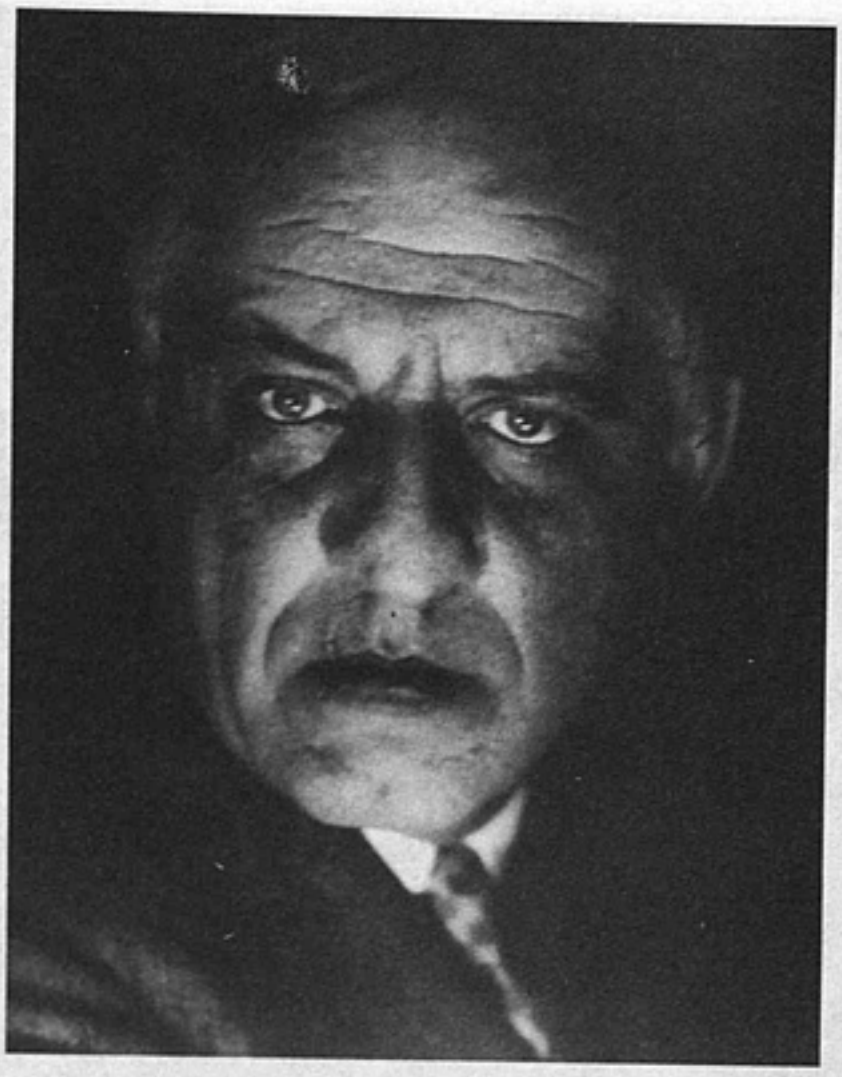
Обретение такого богатства, как фотоархив Марка Магидсона, наводит на спасительную мысль, что не горят не только рукописи, но и фотографии. Во всяком случае, в это очень хочется верить. И хочется верить, что найдутся утраченные работы Петра Новицкого, таинственным образом исчезнувший фотоархив Романа Кармена (а может быть, и его фотографии 20-х годов, когда он еще работал в журнале «Огонек»); хочется верить, что придут наследники Тамары Лобовой и принесут висевшие в ее квартире фотографии работы Анатолия Головни, Андрея Москвина, Сергея Урусевского, самой Тамары Лобовой. Да мало ли у кого из детей и внуков наших великих операторов в шкафах и секретерах, на антресолях и в диванах лежат бесценные фотографии, о которых просто забыли или решили, что они уже никому не нужны.

Я давно мечтаю о большой фотовыставке наших мастеров-кинооператоров и уверена, что она станет сенсационным открытием не только никогда не виденных работ, но и совершенно незнакомых для нас Александра Левицкого, Петра Новицкого, Марка Магидсона, Анатолия Головни, Андрея Москвина, Даниила Демуцкого, Владислава Микоши, Романа Кармена, Сергея Урусевского, Марка Трояновского и тех, кто снимал или снимает на фото после них — Анатолия Заболоцкого, Дмитрия Долинина, Тофика Шахвердиева, Александра Дубинского, Валерия Федосова, Александра Антипенко, Вилена Калюты...

Объединение усилий музеев Ольги Свибловой и Наума Клеймана, Государственных архивов кинофотодокументов Красногорска и Санкт-Петербурга могло бы стать первым шагом к такой выставке.

**Александра Хохлова на рекламной фотографии
к фильму «Гибель сенсации», режиссер Александр Андриевский. 1935**

Марина Ладынина. 30-е годы



Константин Эггерт на рекламной фотографии к фильму «Друзья совести» («Пылающий Рур»), режиссер Константин Эггерт. 1932

Николай Хмелев на рекламной фотографии к фильму «Саламандра», режиссер Григорий Рошаль. 1928

Мария Стрелкова.
30-е годы

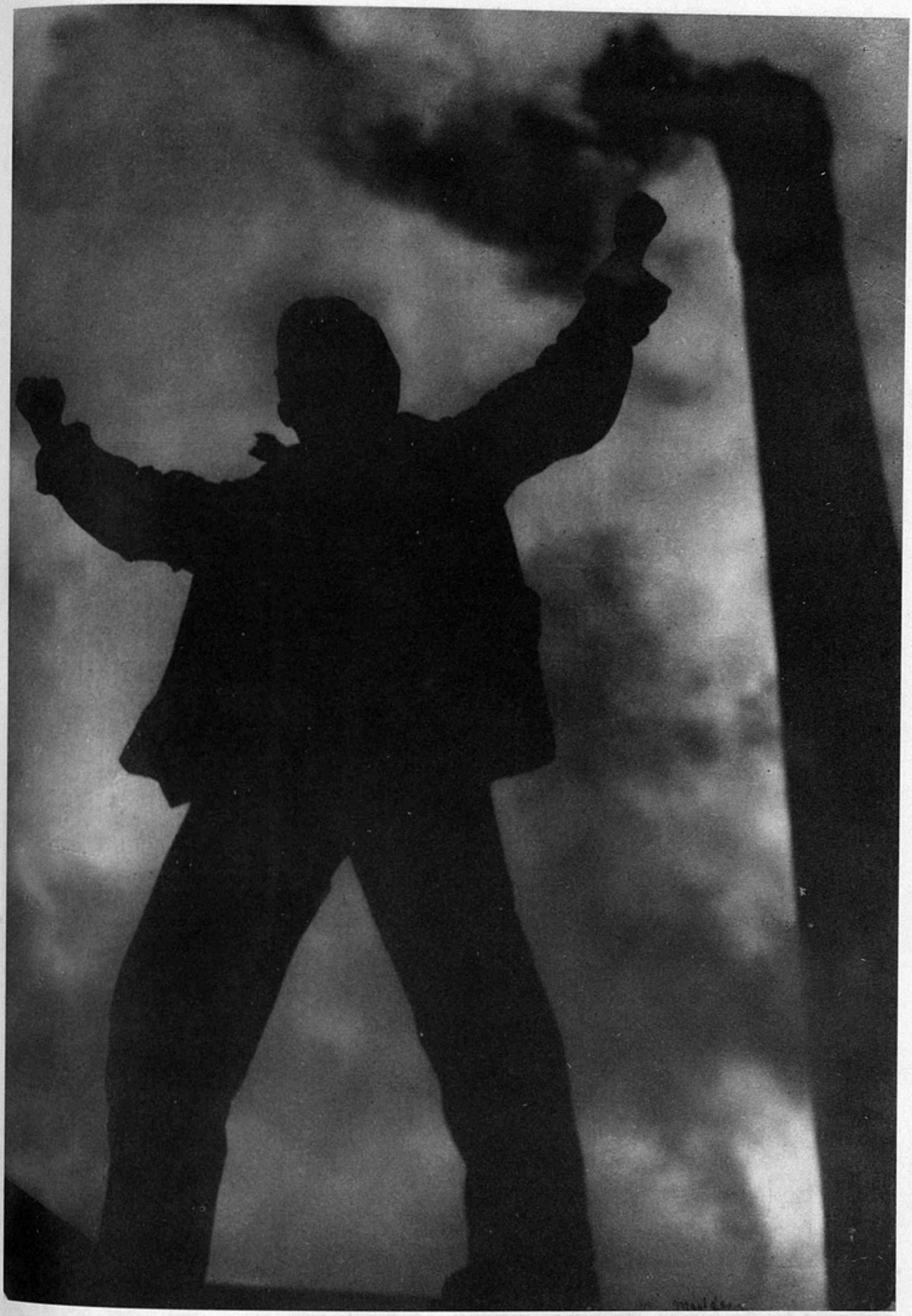
Этюд. 30-е годы.

Иван Москвин. 30-е годы

Александра Хохлова. 30-е годы

«Экспрессия»

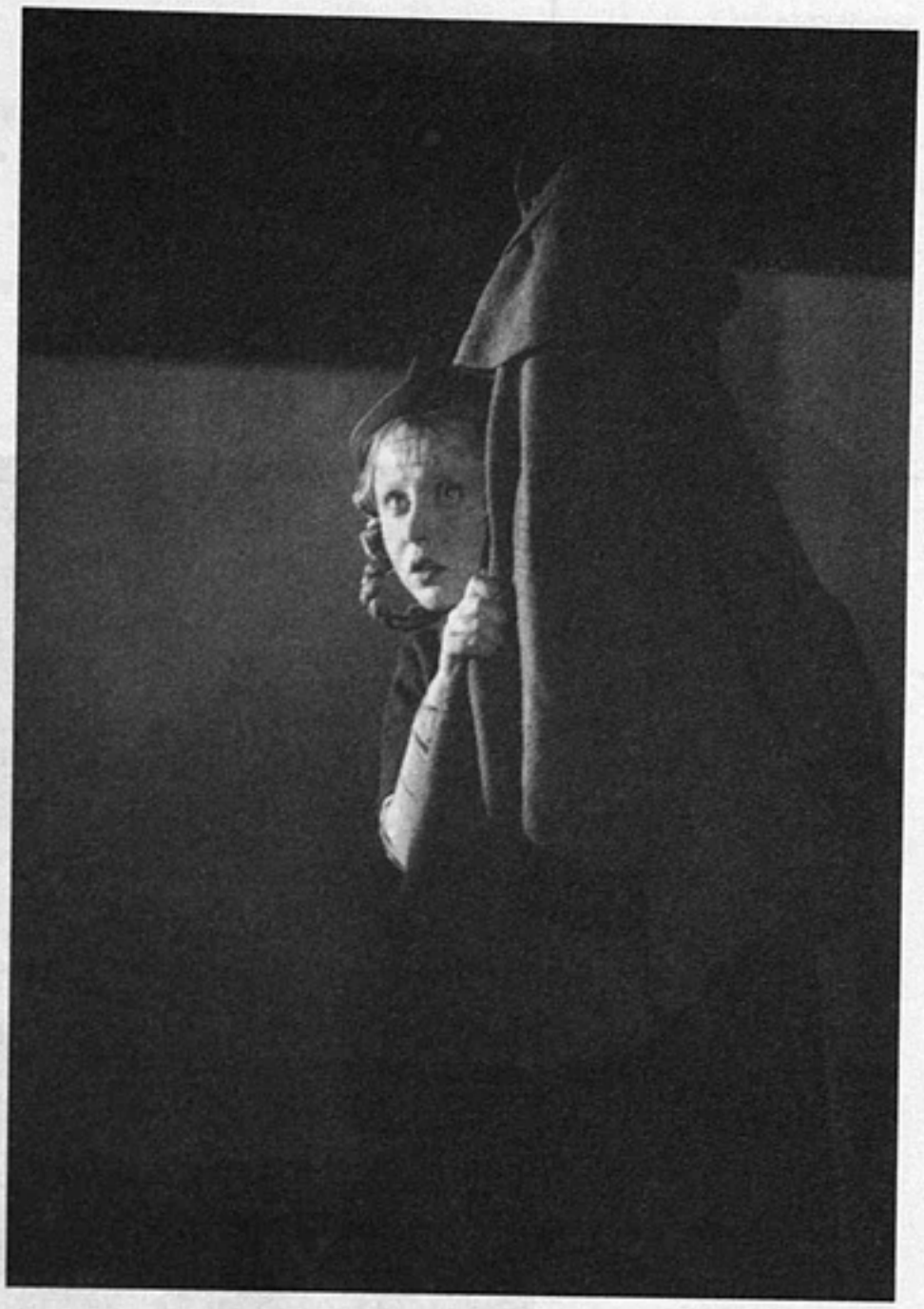
«Реквием». Поиск натуры для фильма «Три песни о Ленине», режиссер Дзига Вертов. 1934



«Пролетарий»

Рекламная фотография к фильму «Бесприданница», режиссер Яков Протазанов. 1935—1936

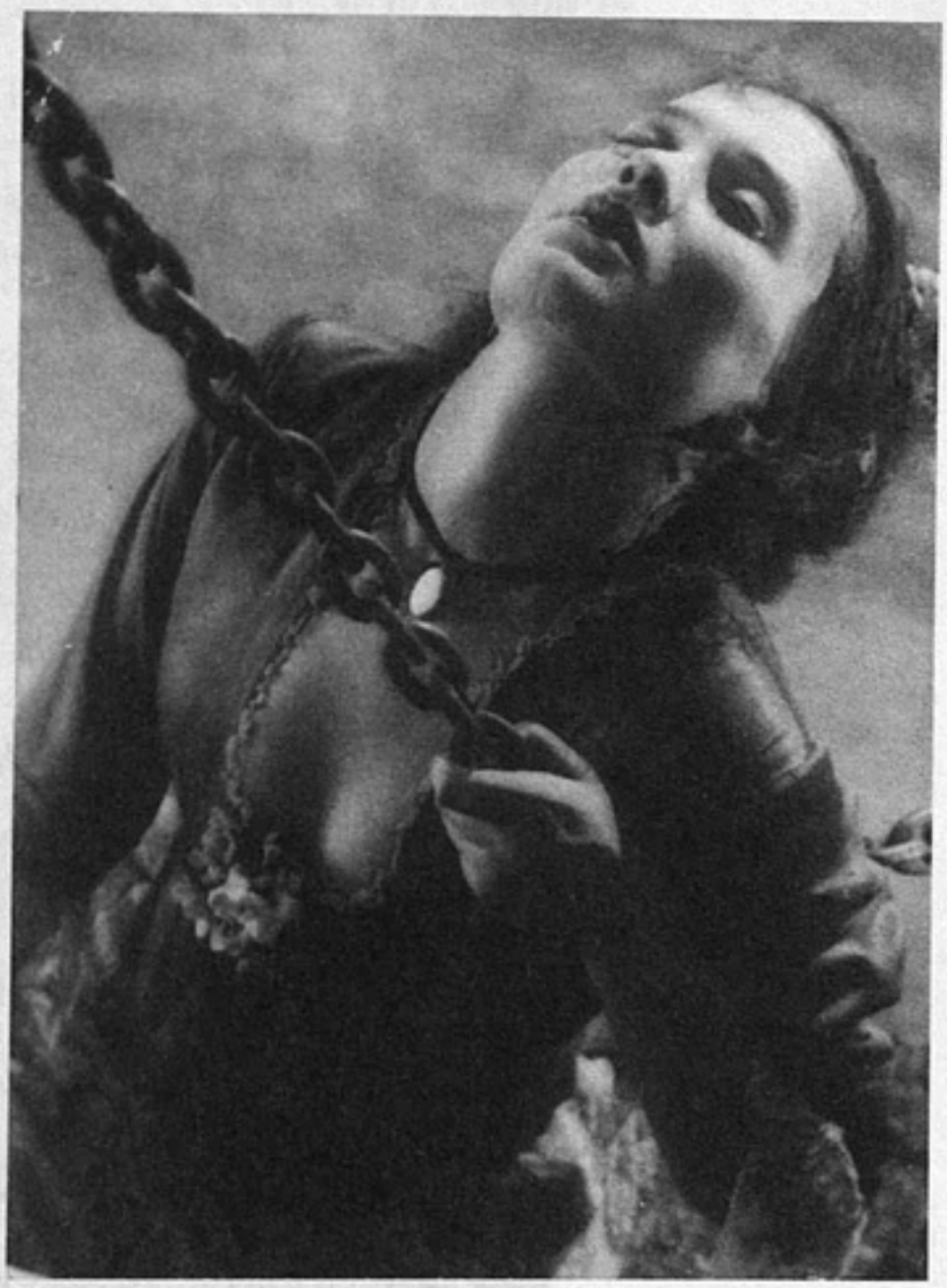
Рекламная фотография к фильму «Голубое и розовое», режиссер Владимир Юренев. 1938. (Фильм смыт.)



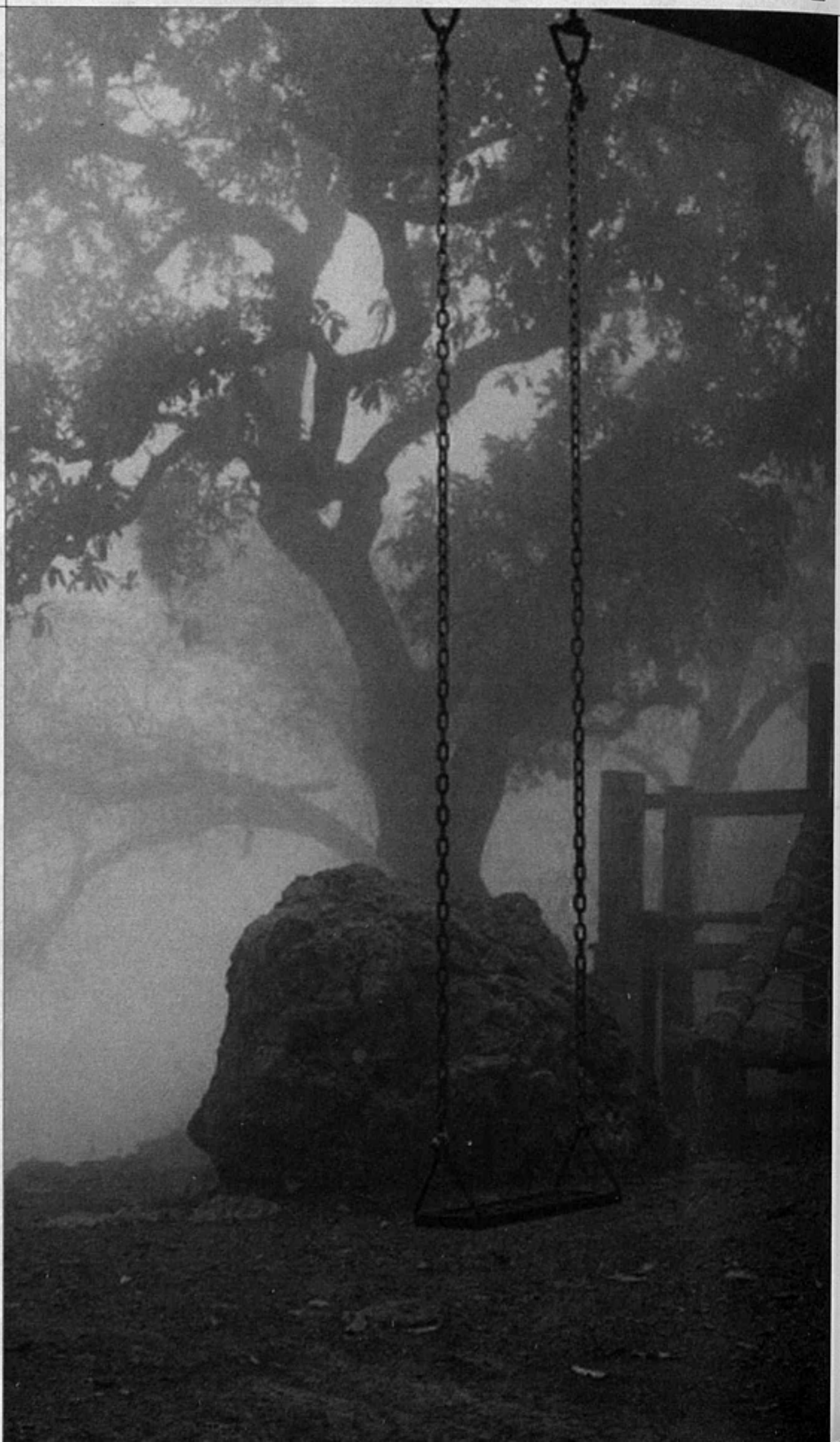
«Голубое и розовое»

«Голубое и розовое»

Нина Алисова на рекламной фотографии к фильму «Бесприданница», режиссер Яков Протазанов



Ч Т Е Н И Е



ЕКАТЕРИНА ПОПЕЧИТЕЛЕВА

Только небо, только ветер, только радость...

Пустое утреннее шоссе, темное и влажное после ночных осенних заморозков. Серо-коричневые квадраты полей. Низкий, отутюженный пласт дымчатого неба. Струйки серебристого тумана над полями. По шоссе, как будто не касаясь шинами асфальтового покрытия, летит яркая спортивная машина с тонированными стеклами, без номеров. Она единственное красочное пятно на фоне грустного, унылого пейзажа. Звук, который издает машина, низкий, прерывистый и раздражающе гулкий. Неожиданно машина пронзительно резко тормозит, оставляя на асфальте две уверенные темные полосы. И через некоторое время, визгливо вздохнув и как будто переведя дыхание, с грохочущим воем срывается с места.

В сверкающем отполированном салоне машины на полную мощность CD-проигрывателя играет песня «Крылатые качели». За рулем — молодой мужчина лет тридцати (Федор), в темной футболке с серебристой надписью, из которой видно только первое слово «Все...». Он красив какой-то стандартной, общепринятой и немного глянцевой мужской красотой — чуть длинные волосы, спадающие обманчиво небрежной челкой на высокий лоб, сексуальная ковбойская небритость. В чуть прищуренных глазах Федора играют искорки азартного удовольствия. На губах застыла напряженная бесформенная улыбка. Крепкие руки легко и уверенно лежат на руле, но едва заметная дрожь тонких длинных пальцев выдает скрытое напряжение.

На пассажирском сиденье — сильно вжатый в кресло и вцепившийся побелевшими пальцами в ремень безопасности бледный, с напряженным лицом невысокий спортивный мужчина лет сорока пяти (продавец машины.) Мужчина не отрывает взгляд от стрелки спидометра.

На спидометре — 180, 210, 240.

Переводит взгляд на водителя, задерживается на его улыбке, смотрит через лобовое стекло на редкие машины, шарахающиеся в сторону и мгновенно исчезающие позади. Снова смотрит на спидометр.

На спидометре — 260, 280.

Машина начинает сбавлять скорость. Контуры ландшафта за окнами становятся очерченными.

Федор проводит в воздухе рукой полукруг, показывая, что собирается развернуться. Продавец машины несколько раз согласно кивает головой.

---

[1] Екатерина Попечителева родилась в Эстонии, выросла в Санкт-Петербурге. Закончила Санкт-Петербургский государственный университет, факультет журналистики, а в 2008 году — Высшие курсы сценаристов и режиссеров (мастерская Л.В.Голубкиной и О.В.Дормана). Сейчас учится во ВГИКе (мастерская В.С.Малышева).

Машина, слегка накренившись, со свистом вписывается в запрещенный в этом месте технический поворот. С воем разгоняется и, не сбавляя скорости, начинает резко маневрировать с полосы на полосу.

Машина, резко взвизгнув, останавливается напротив высокого нового дома. Со стороны пассажирского сиденья выходит продавец машины. Ежится от ветра, поднимает воротник куртки. Делает жест рукой — просит опустить стекло. Стекло медленно опускается.

Продавец машины (*в открытое окно машины*). Документы в папке на заднем сиденье. (*Задумывается.*) С тормозами были проблемы. Колодки проверь. Еще свечи... И масло новое залей. Ну... удачи!

Растопыривает пальцы на ладони, показывая, что прощается. Стекло поднимается. Машина с гулом разгоняется, уезжает. Мужчина наблюдает за удаляющейся машиной.

Продавец машины (*неожиданно резко*). Му-дак, блин.

Спортивная машина медленно подъезжает к ступеням крытого крыльца бизнес-центра. Раздается мелодичный двойной сигнал. Люди, курящие на крыльце под вывеской «Рекламное агентство», оборачиваются. Сигнал раздается снова. В окнах появляются заинтересованные лица. Сигнал звучит еще раз. Люди на крыльце улыбаются, достают телефоны, начинают звонить и что-то оживленно рассказывать. На ступеньках появляются новые люди.

Через некоторое время дверь со стороны водительского сиденья открывается. Становится слышна музыка. Сначала появляется нога в джинсах и стильном остроносом ботинке, потом, сильно согнувшись и примеряясь к низким габаритам, непривычным и неудобным для его высокого роста, появляется Федор. Он выпрямляется, обаятельно улыбается толпе людей на крыльце, потягивается, высоко поднимая руки над головой и открывая серебристую надпись на футболке «Все говно, а я художник».

Улыбаясь, Федор идет по очень длинному, с многочисленными поворотами, коридору. С каждой стороны — двери кабинетов, на полу — коробки с полиграфической продукцией, виниловые рулоны баннеров, куски скомканной материи, которые все время приходится обходить. В левой руке он несет большой пакет с конфетами, под мышкой справа — большие пластиковые бутылки лимонада. За ним плетутся двое молодых мужчин неформального вида в растянутых мятых майках (Гоша и Паша). Гоша тащит два огромных полиэтиленовых пакета с торчащими из них продуктами, Паша, с напряженным порозовевшим лицом, — тяжелую, звякающую при ходьбе коробку.

В коридоре — обыкновенная рабочая суета. Из кабинетов постоянно появляются люди, улыбаются при виде Федора, со всех сторон слышится: «крутая тачка», «классно», «молодец», «машина отпад». Федор широко улыбается в ответ, свободной кистью руки пожимает мужчинам руки. Женщинам — раздает конфеты из пакета. Всем говорит одну и ту же фразу.

Федор. К шести в конференц-зал.

Навстречу идут двое мужчин в спецовках, испачканных разноцветными каплями краски (рабочие типографии). Один — молодой, невысокий, взлохмаченный, с обветренным сухим лицом и умными мутными глазами сильно пьющего человека — широко улыбается, обнажая коричневые редкие зубы.

Взлохмаченный мужчина (*восхищенно*). Хороша машина. Дорогая?

Федор ухмыляется, кивает головой. Делает неформалам, плетущимся за ним с продуктами, знак головой, чтобы шли дальше. Гоша и Паша, толкаясь, обходят его и уходят дальше по коридору. Пожилой, болезненно бледный мужчина с заклеенным грязным пластырем пальцем, достает из пакета несколько конфет.

Болезненно бледный мужчина. Федь, там печатники на цифре твои плакаты запороли. Глянул бы.

Федор на секунду напрягается. Раздраженно морщится, проговаривая без звука, одними губами, слово «пидорасы». Кивает головой.

В этот момент из кабинета выходит высокая из-за огромных каблуков, очень коротко стриженная платиновая блондинка с неестественно пухлыми розовыми губами, экстремально (на грани курьеза) модно одетая (Ната). В руках держит сброшюрованные коммерческие предложения. Пренебрежительно смотрит на мужчин в спецовках.

Ната (*Федору, очень манерно, растягивая слова*). Фе-дя, все это, конечно, эксэлэнт.

Вдруг она неожиданно оступается, балансирует на каблуках, слегка качается и, чтобы удержаться, случайно хватается за руку молодого человека в спецовке. С ужасом смотрит на него, быстро убирает руку.

Ната (*брезгливо растопырив наманикюренные пальцы, раздраженно*). Блядь! Чё ты тут встал?

Мужчина в спецовке ухмыляется, бурчит Федору «до вечера». Вместе с пожилым уходит по коридору.

Ната (*снова манерно*). Фе-дя, а ты в таком виде (*Тычет пальчиком в надпись на футболке.*) с клиентом будешь общаться? У нас через двадцать четыре с половиной минуты встреча.

Федор все это время с ироничной ухмылкой наблюдает за Натой.

Федор (*копируя интонацию блондинки*). Да, Ната, я хотел быть с тобой в одном стиле.

Блондинка недовольно надувает пухлые губы.

Федор (*нормальным тоном, пренебрежительно*). Иди сразу Лёше пожалуйся. Звезда ты наша пленительного счастья.

Блондинка, зло развернувшись на каблуках, уходит. Вдруг что-то вспомнив, резко поворачивается.

Федор. Ната, ты забыла сказать, что ты ведущий менеджер по работе с клиентами и всех нас здесь кормишь?

Ната громко хлопает дверью кабинета. Федор морщится, идет дальше.

Навстречу бежит маленькая, хрупкая, совсем молоденькая девушка с яркими фиолетовыми, торчащими в разные стороны волосами, в смешном платье и огромных нелепых ботинках (Люся). Открыто, широко улыбается Федору.

Люся (*тонким, звенящим голосом, очень эмоционально*). Это «Феррари», настоящая «Феррари», да?

Федор рукой тормошит девушку по фиолетовому ежику.

Федор (*нежно улыбаясь, глядя на девушку*). Нет, Люсёчек, это круче, чем «Феррари».

Протягивает ей последнюю конфету из пакета. Девушка смущается.

Люся (*не поднимая глаз на Федора, делает книксен*). Мерси.

Вдруг что-то вспоминает, как ребенок, берет Федора за палец и тянет по коридору.

Люся (*эмоционально*). Пойдем, тебе там клиент нервный звонит.

В этот момент дверь кабинета с табличкой «Президент агентства» резко открывается, на пороге появляется невысокий молодой, очень загорелый мужчина в костюме (Алексей Петрович). Холодным взглядом злых маленьких глаз пронизывает Федора. Федор натягивает улыбку.

Федор. Алексей Петрович, к шести!

Алексей Петрович брезгливо смотрит на бутылки лимонада. Переводит ненавидящий взгляд на Люсю.

Алексей Петрович (*резко*). Кто верстал ньюс-леттер «Тойоты»?

Люся испуганно ежится, покрывается красными пятнами. Опускает голову. Федор внимательно смотрит на Люсю.

Федор. Я верстал.

Отдает Люсе лимонад. Аккуратно подталкивает ее в спину. Люся быстро уходит. Федор опирается плечом на стену. Практически нависает над раздраженным и озлобленным Алексеем Петровичем.

Алексей Петрович (*с шипящим визгом*). Если мы потеряем клиента...

Федор (*спокойно, но едва скрывая раздражение*). Лёш, не надо на меня орать.

Алексей Петрович вдруг что-то вспоминает. Меняет тон, улыбается.

А л е к с е й П е т р о в и ч. Видел во дворе машину. Респект.

Федор ухмыляется, кивает головой. И снова, как будто внутри Алексея Петровича переключается тумблер.

А л е к с е й П е т р о в и ч (*подвизгивая, зло*). Я уволю эту мальвину жопорукую!

Ф е д о р (*еще больше нависая над Алексеем Петровичем, твердо, почти угрожающе*). Я как руководитель арт-департамента сам решу, кого мне увольнять.

А л е к с е й П е т р о в и ч (*краснеет, брызгая слюной*). А ты... ты... больше не... Вечером поговорим.

Алексей Петрович разворачивается и мелкими скорыми шагами уходит по коридору. Федор идет в другую сторону. Поворачивается.

Ф е д о р. Во сколько в воскресенье?

А л е к с е й П е т р о в и ч (*не поворачиваясь*). В три!

Ф е д о р. Машинку или конструктор?

А л е к с е й П е т р о в и ч (*останавливается, думает*). Конструктор. Позвони, когда Репино проедешь. И... только без девок.

Алексей Петрович оглядывается на Федора. Федор с ухмылкой отдает честь, брезгливо смотрит ему вслед. Алексей Петрович спотыкается о коробку с буклетами.

А л е к с е й П е т р о в и ч (*зло*). Чьи буклеты? Бардак развели.

Все присутствующие в коридоре спешно прячутся по кабинетам.

Федор проходит мимо открытого кабинета менеджеров по работе с клиентами. Останавливается, прислушивается.

Федор заходит в кабинет, останавливается на пороге за большим стеллажом-перегородкой.

Г о л о с Л е н ы. Ну... Это такой стиль жизни. И вообще... необычно как-то.

Федор осторожно выглядывает из-за стеллажа. Большая светлая комната. Негромко работает радио. На стенах — плакаты, календари, фотографии с мероприятий. Несколько столов с ЖК-мониторами. За одним столом — рыжеволосая хрупкая девушка с боттичеллиевским нежным профилем (Ира) негромко говорит на английском языке по телефону, регулярно улыбаясь собеседнику. Слышны лишь отрывки фраз. Рядом с ней, у окна, стоит молодой мужчина в костюме с ослабленным узлом широкого яркого галстука (Глеб), который равнодушно, на автомате, поправляет ошибки и произношение. Девушка раздраженно морщится и отмахивается от него рукой. Красивая длинноволосая брюнетка (Лена) что-то сосредоточенно печатает, закусив нижнюю губу. Невысокий круглолицый молодой человек лет двадцати трех (Саша) сидит на бриф-столике в центре комнаты с газетой кроссвордов в руках. Никто не замечает Федора, который наблюдает за ними через стеллаж.

Г л е б. Лен, ты умная баба. Что прикольного-то? Я крутой, у меня охуенная тачка. Но я живу в коммуналке, и я должен бабла всему городу.

Федор стоит, прислонившись затылком к стене.

И р а (*по телефону, нежно*). Bye. I'd like to meet you. (*Вешает трубку.*) Все мозги изтрахал со своей презентацией. (*Разочарованно.*) А что Федя, правда, в коммуналке живет?

Л е н а. Ничего вы не понимаете.

С а ш а. Да куда уж нам. (*Кривляясь.*) Ах, Феденька Кораблев — он такой необыкновенный, такой талантливый...

Федор отрывается от стены, натягивает улыбку, заглядывает в кабинет.

Ф е д о р. Звезды, к шести.

Саша без тени смущения улыбается ему в ответ, кивает головой.

И р а (*из другого угла комнаты*). А потом в «Моллис».

Ф е д о р. Не, Ириш, у меня завтра родительский день.

С а ш а. Федь, ты все знаешь. Определенное умонастроение, кризисный тип сознания, выражающийся в чувстве отчаяния, душевной усталости с обязатель-

ными элементами самолюбования и эсти..., блин, эстетизацией саморазрушения личности. Восемь букв. Третья «к».

Федор задумывается, прислонясь к косяку двери. Надувает щеки, выпускает воздух через трубочку губ.

Ф е д о р. Декаданс.

Небольшое помещение с грязным окном, заваленное полиграфической продукцией. Федор стоит у открытого маленького шкафа, и очень чисто насвистывая мелодию из «Свой среди чужих...», двигает футболки, висящие на вешалках. Выбирает черную с неразборчивой надписью. Снимает с себя футболку, аккуратно вешает ее на вешалку. Закрывает шкаф. Подходит к окну. Стоит обнаженный по пояс с футболкой в руках, смотрит через грязное окно. Вытаскивает из кармана джинсов телефон. Набирает номер. Слушает громкие гудки вызова.

Ф е д о р (*по телефону*). Я устал.

Ж е н с к и й г о л о с (*с иронией*). Как я понимаю, шоу «А теперь появляюсь я на новой машине» не удалось. Коллеги не оказали должного внимания. Не ликовали и не аплодировали.

Федор со злостью выключает телефон. Стоит, задумавшись. Надевает футболку, но не поворачивается. Снова набирает номер.

Ж е н с к и й г о л о с (*устало*). Естественно, телефон отключился случайно. Я все поняла: ты устал, все вокруг пидорасы, а жизнь дерьмо. Кораблев, иди работай. Я понимаю, что мечта всей жизни сбылась, только не напивайся сильно по этому поводу. Я очень занята. Пока.

Слышны короткие гудки. Федор поворачивается. На футболке видна надпись — People are strange, when you are stranger.

Большая комната с высокими потолками. Громко работает радио. Оптимистичная музыка диссонирует с происходящим. В центре комнаты — большой овальный стол, заставленный полупустыми бутылками, тарелками с остатками еды, потемневшими порезанными фруктами. Вокруг стола в мягких кожаных креслах сидят утомленные долгим застольем коллеги Федора: Саша, Глеб, Лена, рыжеволосая Ира, двое неформалов Гоша и Паша, которые днем носили продукты из машины. Неформалы сильно пьяны. Гоша положил голову на руки. Рядом с неформалами — фиолетоволосая Люся. Она сидит на краешке кресла, неестественно выпрямив спину, внимательно смотрит на Федора. Федор сидит на высоком широком подоконнике, поставив ноги в ботинках на спинку кожаного кресла. В руках мнет сигарету. Он равнодушно разглядывает присутствующих. Лена откровенно смотрит на Федора, затягиваясь длинной тонкой сигаретой. Улыбается уголками губ.

Л е н а (*поднимая бокал*). За сбычу мечт.

Федор отвечает на ее взгляд, также улыбается уголками губ.

Люся перехватывает эти взгляды. Краснеет. Сразу начинает сутулиться. Наливает, разливая половину на стол, рюмку водки, подносит ее к губам. Нюхает. Пробует языком. Морщится. Федя резко вскакивает с подоконника. Выхватывает у Люси рюмку, возвращается. Отворачивается, смотрит в темное окно.

Ф е д о р (*не поворачиваясь*). Люська, не сутулься.

Люся снова неестественно выпрямляется. В этот момент Гоша открывает глаза. Приподнимается на локте.

Г о ш а (*пьяно*). За колеса пили?

Все молча кивают. Федор не оборачивается. Неформалы еще раз чокаются, выпивают.

Г о ш а. Отлично!

Снова кладет голову на руки, закрывает глаза. Федор поворачивается, выпивает рюмку водки. Натягивает улыбку.

Ф е д о р (*с деланной радостью*). Ну что, в «Моллис»? Так. Встречаемся внизу через пятнадцать минут. Гоша едет домой к жене, Паша (второй неформал поднимает руку), как я понимаю, идет к Стасику пить пиво. А Люся идет переверстывать «Тойоту».

Все, кроме Люси, шумно выходят из кабинета. Паша вытаскивает Гошу.

Л ю с я (*виновато*). Тебя снова увольняют?

Федор кивает головой, садится в кресло. Закуривает.

Ф е д о р. Это такая серьезная пацанская игра, Люсёк. В пятницу уволить, в понедельник вернуть. Понимаешь?

Люся кивает головой, пересаживается ближе к Федору.

В этот момент в комнату заходит высокая статная женщина лет сорока с рыже-ржавыми мочалкообразными кудрями, забранными наверх крупной заколкой с разноцветными камушками. На женщине режущий глаз салатовый спортивный костюм и розовые шлепанцы. Она везет за шланг большой пылесос. Женщина вздрагивает, не ожидая увидеть в этот поздний час в конференц-зале людей. С ужасом смотрит на стол.

Федя встает. Подходит к женщине.

Ф е д о р. Ритуль, ты прости нас, погуляли сегодня.

Достает из кармана джинсов деньги, засовывает в кармашек спортивного костюма женщины. Та расплывается в улыбке.

Ж е н щ и н а с п ы л е с о с о м. Федька! Когда ты только нагуляешься! (*Переводит взгляд на Люсю.*) А, ты с барышней! Я тогда потом зайду.

Федя целует женщину в круглую румяную щеку. Она уходит, вытаскивая за собой пылесос. На пороге останавливается, подмигивает. Закрывает дверь. Федор прислоняется к стене.

Л ю с я (*с надеждой глядя на Федора*). Может, останешься? (*Заливается краской, опускает глаза.*) В «Дум» порубимся.

Федор грустно улыбается. Качает головой.

Ф е д о р (*устало*). Исправь ошибку в «Тойоте» и отправь по почте Алексею Петровичу. (*Подходит к Люсе и засовывает тысячерублевую купюру в кармашек ее джинсовой куртки.*) Вызови такси, поздно одна не возвращайся.

Люся краснеет еще больше, пытается вытащить деньги обратно. Федор сжимает ее руку. Глаза Люси наполняются слезами. У Федора звонит телефон.

Ф е д о р (*в трубку, раздраженно*). Да иду уже. (*Вытирает ладонью слезы со щек Люси.*) Прорвемся, Люсёчек!

Люся преданно смотрит в глаза Федору. Согласно кивает головой.

Федор лежит с закрытыми глазами на широкой кровати, застеленной темным шелковым бельем. Из приоткрытой балконной двери слышна ритмичная дождевая дробь. Федор, несколько раз медленно моргая и щурясь от света из окна, открывает глаза. Он бледен, по-прежнему небрит. Некоторое время рассматривает высокий лепной потолок старой комнаты. Потом его взгляд останавливается. Он задумывается и снова закрывает глаза. В дальнем углу комнаты слышен шорох. Федор открывает глаза, приподнимается на локте. В углу у большого камина молоденькая круглолицая блондинка в его рубашке, осторожно касаясь тряпкой старые фарфоровые фигурки на полке, вытирает пыль. Блондинка приподнимается на цыпочки, пытаясь достать до верхних плиток, рубашка задирается, обнажая плотные ножки и круглую попку под простыми трусиками в горошек. Федор с улыбкой, наклоняя голову, рассматривает девушку.

Ф е д о р (*хриплым похмельным голосом, вопросительно*). Пардон... э... хм... вы... э...

Девушка вздрагивает, задевает тряпкой фигурку и роняет ее на пол. Игрушка разбивается на мелкие кусочки. Девушка ахает, садится на корточки, начинает собирать осколки в ладошку.

Н и н а (*смущенно*). Нина.

Федор садится на кровати. Трет лицо руками. Прокашливается.

Ф е д о р. Откуда вы, Нина?

Н и н а (*растерянно*). Из Торжка.

Федор делает задумчивую гримасу, поднимает брови. Девушка продолжает собирать мелкие осколки. Встает, высыпает осколки в пакет. Чешет нос тыльной стороной ладони.

Н и н а. Ну и пыли у тебя.

Девушка начинает вытирать пыль с небольшого старого, покосившегося платяного шкафа. Федор задумчиво кивает головой, рассматривает свои босые ноги, шевелит пальцами. Встает с кровати (на нем черные трусы-боксеры с серебристым плейбоевским зайчиком в районе правой ягодицы). Подходит к стулу, на котором стоит старый проигрыватель, опускает иголку на пластинку, нажимает кнопку. Начинается проигрыш песни «Куда уходит детство» Аллы Пугачевой. Федор берет с большого компьютерного стола, заваленного цветными карандашами и книжками-раскрасками, пачку сигарет, зажигалку.

Федор выходит на балкон, потягивается, не обращая внимания на дождь и промозглость. Через открытую дверь из комнаты слышна песня. Закуривает. Смотрит на крыши домов, на размытый контур шпиля Петропавловки. Дождь каплями бежит по его лицу и телу, уже покрытому мурашками. Сигарета мокнет. Федор выбрасывает ее. Еще некоторое время смотрит на панораму крыш и осеннего города.

Музыка с резким подвыванием прекращается.

Федор возвращается в комнату. Рядом с проигрывателем стоит невысокая, худенькая благообразная старушка в цветном шелковом халате (Идея Марковна). Листает книжку-раскраску, подозрительно косясь на девушку, моющую пол.

И д е я М а р к о в н а (*учительским тоном, глядя в упор на Федора*). Федор Михайлович! Это моя тряпка и мое ведро. И будьте любезны объяснить, кто эта дама.

Девушка вжимается в угол за камином. Федор накидывает на себя покрывало с кровати.

Ф е д о р. Идея Марковна, и вам тоже доброе утро! Это Нина, она из Твери.

Н и н а. Из Торжка.

Ф е д о р. Из Торжка.

Старушка качает головой.

И д е я М а р к о в н а. Так невозможно жить.

Федор наступает на Идею Марковну.

Ф е д о р. Я вас тоже очень люблю!

И д е я М а р к о в н а (*отступая*). У меня пропали две фамильные серебряные ложечки.

Ф е д о р (*нависая над ней*). Одна ложка гордо, как Чапаев, утонула в облепиховом варенье. (*Аккуратно подталкивает Идею Марковну к выходу.*) Вторая, вероятно, растворилась в том напитке, который вы именуете «какао».

И д е я М а р к о в н а (*прижавшись спиной к стене*). Матери позвони, волнуется.

Ф е д о р. Хорошо. Простите, писать очень хочется.

Федор выходит в коридор. Идея Марковна остается на пороге. Строго смотрит на девушку.

И д е я М а р к о в н а. Официантка?

Н и н а. Студентка.

Идея Марковна недовольно поджимает губы. Воинственно перекрещивает руки на груди. Разглядывает голые ноги девушки, покрытые мурашками из-за открытого балкона.

И д е я М а р к о в н а. Сколько лет?

Н и н а (*опуская глаза*). Девятнадцать.

Пытается натянуть рубашку на коленки.

Н и н а. Вы всё неправильно поняли.

Идея Марковна еще сильнее поджимает губы. В этот момент вбегает Федор, начинает судорожно натягивать джинсы.

Ф е д о р (*Нине, бросая ее одежду*). Давай быстрее. (*Идее Марковне.*) Про Лизку забыл.

Нина и Федор в футболке с надписью All that jazz и кожаном распахнутом пиджаке бегут по улице к метро. Обегая прохожих и не обращая внимания на брызгающие лужи под ногами.

Н и н а. А ты всегда был «голубым»?

Ф е д о р. Что?

Н и н а. Всегда только мужчин любил?

Федор резко останавливается. С ужасом смотрит на Нину.

Ф е д о р. С чего ты взяла?

Н и н а. Ну... вчера. (*Хмыкает.*) Аллу Пугачеву слушаешь. И прическа эта.

Федор смотрится в окно магазина. Убирает челку.

Ф е д о р (*поворачиваясь к Нине*). А так?

Нина пожимает плечами. Федор машет рукой, снова начинают бежать.

Н и н а. Вадик вчера сказал, что ты пидор.

Федор. А... (*Морщится, вспомнив.*) Ты сестра Вадика?

Бегом спускаются по лестнице в подземный переход.

Н и н а. Ну да.

Бегут по переходу. Поднимаются по лестнице. Останавливаются у входа в метро. Федор достает из заднего кармана джинсов денежную купюру, засовывает в карман куртки Нины.

Ф е д о р. Прости. Опаздываю. Купи себе... шоколадку.

Нина растерянно смотрит на уходящего Федора. Вдруг он поворачивается.

Ф е д о р. Вадику скажи, сам он пидор.

Нина медленно поднимается по ступенькам. Заходит в метро. Федор отходит на несколько шагов. Останавливается у лотка с воздушными шариками. Выбирает самый большой розовый шар с улыбающейся рожицей. Отдает деньги. Быстро идет в сторону парка. Проходя мимо витрины ларька, останавливается. Смотрит на свое отражение. Двигает челку вправо-влево. За ним изнутри ларька, улыбаясь, наблюдает полная продавщица. Федор достает телефон, набирает номер.

Ф е д о р (*в трубку, тихо*). Я похож на пидора?

Ж е н с к и й г о л о с (*спросонья, ласково*). Что, Феденька?

Ф е д о р (*громко, нервно*). Я похож на пидора?

Прохожие оборачиваются на его крик. Федор отворачивается к ларьку.

Ж е н с к и й г о л о с. Кораблев, ты все-таки вчера напился.

Федор с досадой выключает телефон. Идет нервными широкими шагами в сторону парка.

Из старых динамиков доносится громкий и шуршащий звук, в котором узнается детская песня. Федор стоит у ограды карусели. В руках держит шарик. Чуть дрожащими руками закуривает сигарету. Накрапывает мелкий, почти незаметный дождик. Но сильные порывы ветра заставляют немногочисленных посетителей аттракционов кутаться в одежду и прятаться под навесами киосков. Из-за киоска появляется невысокий, очень бледный молодой мужчина в кожаной куртке, в одной руке он держит большой ком розовой сахарной ваты на палочке, в другой — бутылку пива. Морщась, перекладывает вату в руку с бутылкой. Достает сильно дрожащими руками сигарету, подходит к Федору. Федор щелкает зажигалкой, мужчина прикуривает. Федор смотрит на трясущиеся руки мужчины, ухмыляется. Мужчина остается стоять рядом, облокачивается на решетку. Смотрит на вату. Сдерживает приступ тошноты. Переводит дыхание. Делает глоток пива из бутылки. В этот момент со стороны карусели доносится крик: «Папа!» Мальчик лет пяти в смешной шапке с ушами машет рукой, мужчина машет мальчику в ответ. Потом резко сгибается и бежит к кустам. Но не добегает, его тошнит прямо на дороге. Федор наблюдает за ним с выражением брезгливого понимания.

В этот момент с другой стороны карусели неряшливо одетая женщина подводит за уздцы грустную старую лошадь. С лошади осторожно слезает девочка лет девяти, очень худенькая. Волосы девочки гладко убраны наверх под широкую волнистую резинку. По прическе, прямой осанке и развороту стопы понятно, что девочка занимается балетом.

Девочка некоторое время стоит молча, как-то по-взрослому нежно и грустно смотрит на Федора.

Л и з а. Пап, ну тогда я пойду?

Ф е д о р. Лизка, ну ты прости. Это очень важная встреча на работе. Давай в следующий раз в «Макдоналдс» какой-нибудь сходим?

Л и з а. Па, ну у меня же режим.

Ф е д о р (*смущенно*). А, точно.

Девочка подходит к нему, обнимает, крепко прижимается. Федор обнимает, гладит по голове. Лиза отстраняется. Федор протягивает шарик.

Л и з а. Па, ну я что, маленькая?

Федор грустно улыбается, кивает головой.

Л и з а. Ну ладно, пока.

Федор еще раз кивает головой. Девочка поворачивается, делает несколько шагов.

Ф е д о р. Лизка.

Девочка поворачивается. Федор подходит к ней, достает деньги из кармана. Засовывает в кармашек ее куртки.

Ф е д о р. Прости меня.

Л и з а. Да я все понимаю, па. Правда.

Девочка машет рукой, убегает летящей балетной походкой. Федор стоит с большим розовым шариком в руках, смотрит ей вслед.

За столом в кожаных креслах сидят очень крупный лысоватый, вспотевший мужчина лет сорока в плотном теплом свитере и мощная широкоплечая женщина в обтягивающей водолазке — клиенты. Оба напряженно рассматривают страницу в сброшюрованном коммерческом предложении. Федор настраивает проектор. У него не получается вывести изображение на большой экран. Он очень раздражен и не старается это скрыть — движения резкие, мимика нервная, отражающая отношение к происходящему. Под невысоким потолком в углу пристроился розовый шарик с улыбающейся рожицей.

В комнату заходит Лена с очаровательной улыбкой.

Л е н а (*обращаясь к женщине и мужчине, наигранно весело*). Может, все-таки кофе или чай?

Мужчина и женщина отрываются от коммерческого предложения. Качают головами. Женщина снова опускает голову, читает предложение. Мужчина наблюдает за Леной, которая несет две пепельницы с логотипами, выставляет их на стол, выкладывает зажигалки.

Л е н а. Сегодня мы должны с вами принять и подписать основной концепт.

Мужчина наблюдает за Леной, рассматривает вырез на блузке, когда она наклоняется. Закуривает. Лена ловит взгляд мужчины. Наклоняется еще сильнее, чтобы поставить пепельницу ближе к нему.

Л е н а. Иначе не успеем напечатать стикеры в метро.

Смотрит на вспотевшего мужчину. Берет пульт кондиционера, чуть поднимается на цыпочки, позволив узкой юбке скользнуть наверх, включает кондиционер. Шарик от потока воздуха «оживает» и начинает перемещаться по комнате, волоча за собой веревку. Лена садится напротив мужчины. Улыбка сходит с ее лица.

Л е н а (*сухим деловым тоном, глядя мужчине прямо в глаза*). Мы не можем больше тянуть.

Ж е н щ и н а в в о д о л а з к е. Это не наши проблемы.

Л е н а. Ирина Михайловна, это наши общие проблемы.

Мужчина растерянно молчит, стирая платком стекающую с виска каплю. Лена бросает осторожный взгляд на раздраженного, гремящего аппаратурой Федора. Оценивает ситуацию с проектором. Широко улыбается, показывая, что все хорошо и беспокоиться не стоит. Открывает свой экземпляр коммерческого предложения.

Л е н а. Давайте обсудим итоговый бюджет.

Ж е н щ и н а в в о д о л а з к е (*брезгливо глядя на Лену*). Ну, это я обсужу с Алексеем.

Л е н а (*весело улыбаясь*). Тогда подпишем эскизы формы промоутеров. Страница двадцать восемь.

Лена улыбается мужчине. Мужчина опасливо косится на женщину, видит, что она отвлеклась на эскизы, улыбается Лене в ответ.

Ж е н щ и н а в в о д о л а з к е. Пошлость.

Лена продолжает улыбаться. Смотрит на мужчину, ищет одобрения, но мужчина опускает глаза.

Л е н а. На прошлой встрече вы выбрали этот вариант. Уже заказан материал.

Женщина закатывает глаза, шумно вздыхает. Достает из сумки телефон. Набирает номер. Шарик мечется под потолком.

Ж е н щ и н а в в о д о л а з к е. Алексей. Я прошу прекратить это хамство.

Федор оглядывается на женщину. Смотрит на побледневшую Лену.

Ж е н щ и н а в в о д о л а з к е. Как, кто это? Это Ирина. Когда? Я жду, хорошо.

Женщина выключает телефон. Довольно смотрит на Лену.

Ж е н щ и н а в в о д о л а з к е (*победоносно улыбается*). Перезвонит.

Л е н а. Отлично.

Женщина громко закрывает коммерческое предложение. Ноутбук, стоящий на столе, вздрагивает, неработающий проектор оживает. На экране появляется фотография. Стройная улыбающаяся девушка в обтягивающей футболке и рядом с ней мускулистый, хорошо сложенный молодой человек в майке. Над ними слоган «Похудин. С новой фигурой в новый год».

Федор поворачивается к мужчине и женщине. Замечает улыбающийся шарик, зависший за спиной женщины и свесивший веревочку ей на плечо.

Ф е д о р (*как шарик, широко улыбаясь, женщине*). Это первое концептуальное решение.

Лена ждет реакции женщины. Женщина морщится.

Ж е н щ и н а в в о д о л а з к е. Это все некреативно. И слишком просто.

Ф е д о р (*с раздражением*). Прошлые концепции вам не понравились, потому что все было сложно и непонятно.

Ж е н щ и н а в в о д о л а з к е. Да.

Лена едва качает головой, прикладывает к губам палец — показывая Федору, что не стоит заводиться.

Федор щелкает мышкой. На экране появляются комиксы. Женщина, превращающаяся из пышки в фотомодель, и тучный мужчина, который стал суперменом. Над ними слоган «Похудин. Твоя новая жизнь». Оба персонажа до чудесного превращения едва заметно напоминают мужчину и женщину, сидящих за столом.

Лена довольно улыбается. Шарик, покачиваясь, также довольно улыбается за спиной у женщины.

Л е н а. Эти персонажи очень функциональны и могут быть использованы в любом рекламном продукте.

Мужчина кивает головой, не отрывая взгляда от выреза на Лениной блузке. Женщина замечает этот взгляд.

Ж е н щ и н а в в о д о л а з к е (*резко*). Все убого. Есть еще варианты?

Федор качает головой.

Ж е н щ и н а в в о д о л а з к е. Прекрасно. Из-за этой халтуры мы ехали к вам через весь город в выходной день.

Закуривает, откидываясь на спинку кресла.

Л е н а. Это не халтура. Это работа нашего лучшего художника. Над этими образами наша креативная группа работала...

Ж е н щ и н а в в о д о л а з к е. Я ничего не подпишу.

Лена смотрит на Федора.

Ф е д о р (*пытаясь улыбаться*). У нас больше нет времени. Мы уже месяц с вами мучаемся.

Л е н а (*поправляет*). Общаемся.

Ф е д о р. Общаемся. Вы отказываетесь заполнять брифы. Сами не знаете, что хотите. Вы поймите, мы не обязаны разрабатывать пятнадцать концепций.

В этот момент у женщины звонит телефон. Она берет трубку.

Женщина в водолазке. Да, Алексей. Ну как дела — отвратительно! Федор пытается подсунуть нам халтуру. А Лена несет ахинею.

Слушает. Федор трет лицо руками. Встает, неожиданно грубо вырывает трубку из рук женщины.

Федор (*в телефон, спокойно*). Лёш, тут дама не в адеквате. От кого они, я забыл? (*Разочарованно.*) А... Пфф... Ну тогда я отказываюсь с ними работать. Хорошо.

Выключает телефон. Кидает перед женщиной на стол.

Федор (*жестко*). Идите на хрен в другое агентство.

Садится. Закуривает. Спокойно смотрит на женщину. Женщина задыхается от возмущения, вскакивает. Смотрит на мужчину. Мужчина, опустив глаза, сидит на месте. Женщина, громко хлопнув дверью, выходит.

Федор (*мужчине*). Вы директор?

Мужчина кивает головой.

Федор. А эта? (*Кивает головой в сторону двери.*)

Директор (*растерянно*). Товаровед.

Федор матерится губами. Раздраженно бросает распечатки.

Федор. Подписывайте или расстаемся.

Директор растерянно смотрит на распечатки концепций.

Директор (*показывая на вариант комиксов*). А это будет продавать?

Федор пожимает плечами. Директор показывает на первый вариант.

Директор. А это?

Федор снова пожимает плечами.

Директор. А почему?

Федор (*устало*). Потому что лекарство ваше — херня. Но в понедельник утром мы должны сдать в печать стикеры, чтобы через три дня они висели в метро.

Директор. Тогда комиксы.

Федор кивает головой. Лена передает ему ручку и распечатку. Мужчина подписывает.

Федор. Спасибо. Лена вас проводит.

Мужчина забирает портфель. Пожимает Федору руку. И, косясь на попу улыбающейся Лены, выходит. Федор вскакивает, хватает ноутбук, замахивается, чтобы ударить о стену, но не решается. Ставит его на стол, отсоединяет провода. Выключает проектор. Садится. Перед ним появляется шарик с рожицей. Федор смотрит на него. Вытаращивает глаза и улыбается, широко открыв рот, изображая рожицу на шарике. Потом устало закрывает лицо руками.

Моросит дождь. Федор и Лена стоят на ступеньках, курят. Федор держит рвущийся из рук от ветра шарик.

Лена (*буднично*). Ну что, ко мне? К тебе?

Федор (*смотрит на часы*). А муж где?

Лена (*равнодушно*). На даче.

Федор (*задумчиво смотрит на пустую парковку*). Я прогуляюсь.

Лена (*пожимает плечами*). Ну тогда пока.

Машет на прощание рукой. Укрываясь от дождя пластиковой папкой, бежит к машине. Федор смотрит ей вслед. Поднимает воротник пиджака. Выходит под дождь.

Федор идет с шариком по залу большого магазина игрушек. Завороженно смотрит на полки с машинами. Снимает большой бронетранспортер, возит по полке, вытягивая губы, изображая звук движущейся машины. Наталкивается на маленькую девочку, серьезно и осуждающе смотрящую на него. Ставит машинку обратно на полку...

Останавливается перед большой железной дорогой. Стоит, с восторгом рассматривая поезд, проезжающий через тоннели, мосты и дороги. Рядом стоит мальчик лет шести, с таким же выражением лица наблюдающий за поездом...

Федор внимательно наблюдает за продавщицей, показывающей, как из маленьких мягких частей собрать огромную модель реактивного самолета, нарисованную на картинке. В корзине лежат несколько книжек-раскрасок и упаковка карандашей.

Небо очень низкое. Серое. Федор идет по оживленной улице. В руках несет большую коробку с конструктором самолета и шарик. Разглядывает себя в окнах магазинов, периодически останавливаясь и поправляя челку. Проходит мимо светящегося салона причесок. Возвращается, заходит.

Через окно салона видно, как Федор появляется в зале вместе с администратором, указывающим на свободное кресло у окна. Садится. Кладет на окно конструктор, привязывает шарик. Появляется высокая рыжеволосая молодая женщина в коротком халате. Что-то спрашивает у Федора. Он пожимает плечами. Женщина, улыбаясь, начинает предлагать варианты, приподнимая и двигая в разные стороны его челку. Федор отрицательно качает головой. Потом смотрит на раскачивающийся от фена шарик, показывает на него рукой.

Еще светло. Небо по-прежнему темно-серое, низкое и давящее. Федор, стриженный под новобранца, стоит на мосту, курит, смотрит на воду, облокотившись на решетку. Шарик сильно развевается на ветру.

Звонит телефон. Вместо обычного звонка — особенная мелодия. Федор долго не снимает трубку, слушая мелодию. Выбрасывает сигарету в воду. Отвечает.

Женский голос (*с иронией*). Кораблев, у тебя снова на мой вызов фашистские марши установлены? (*Федор молча качает головой. Улыбается.*) Ты ничего плохого сейчас не делаешь?

Федор. Курю.

Женский голос. Это ужасно.

Федор снова кивает головой. Некоторое время стоит молча, держит трубку плечом. Из трубки слышны звуки проезжающих машин.

Федор. А ты где?

Женский голос. На мосту стою. У нас солнце садится.

Федор. А у нас нет солнца. Вообще.

Женский голос. Ложись сегодня спать пораньше.

Федор кивает головой.

Женский голос. Пока.

Федор. Пока.

Слышны короткие гудки.

Федор кладет телефон в карман. Берет конструктор, спускается по мосту. Смотрит на вырывающийся шарик. Снимает петлю с ладони, отпускает шарик. Шарик быстро поднимается, улыбаясь дурацкой улыбкой. Федор смотрит ему вслед.

Открывается входная дверь. На пороге квартиры появляется Федор в футболке с надписью «Все это рок-н-ролл», прислоняется виском к косяку двери. Перед ним стоит худенькая женщина лет шестидесяти в стареньком халате, собственноручно связанных пестрых шерстяных носках (Мама). Очки с широкими сильными линзами подняты на макушку. Женщина близоруко щурится, глядя на Федора.

Федор. Мам, ты почему опять не спрашиваешь, «кто»?

Женщина улыбается, пожимает плечами. Целует и обнимает Федора. Начинает суетиться, доставать старенькие потертые мужские тапки, причесывать выбившиеся пряди волос.

Мама (*с нежной укоризной*). А ты почему не позвонил, что заедешь?

Федор стоит, не двигаясь, наблюдает за женщиной. Рассматривает чистенькую, но убогую прихожую двухкомнатной квартирки, в которой давно не было ремонта. Модные двадцать с лишним лет назад обои «под кирпич». Старенькое трюмо с пожелтевшим зеркалом. Полки с книгами с обеих сторон коридора. Федор громко вздыхает. Начинает снимать кроссовки.

Ф е д о р. Я звонил. Где опять твой телефон?

Женщина неопределенно показывает в сторону комнаты.

М а м а. Он сегодня опять пиликал. Удали мне все эти (*морщится*) эсэмэски.

Федор ухмыляется. Кивает головой. Садится на ветхую тумбочку рядом с трюмо. Нежно смотрит на маму.

Ф е д о р. А где халат, который я подарил?

Мама смущенно опускает глаза.

М а м а. Да он нарядный такой, дорогой. Пусть лежит.

Гладит Федора по голове и небритым щекам.

Ф е д о р. Носи его, пожалуйста.

Мама кивает головой. Федор встает. Женщина рядом с ним кажется совсем хрупкой и маленькой.

Ф е д о р. Мамуль, я переночую у тебя?

М а м а (*тревожно смотрит на сына*). Что-то случилось? И почему ты такой (*подбирает слово*) стриженый?

Ф е д о р. Нормально все. (*Проводит рукой по ежику на голове.*) Только есть очень хочется. Пожаришь картошечки?

Мама кивает головой. Суетливо уходит на кухню. Федор медленно идет по коридору, заглядывает сначала в одну комнату. На диванчике, покрытом клетчатым пледом, разложены рулоны ватманов со схемами. Федор недовольно морщится. Переводит взгляд на экран большого нового плоского телевизора. На экране — Янковский раскачивается на веревке и прыгает в реку. Федор проходит в другую комнату.

Федор заходит в комнату. Закрывает за собой дверь. На стенах — его детские рисунки (среди них много набросков спортивных машин). Над кроватью — фотографии Цоя и Майка Науменко. Плакат «Нирваны». Гитара, перемотанная изолентой. В углу стоит старинное, сильно потертое пианино. Напротив всю стену занимает стеллаж с книгами. Федор снимает гитару, проводит по струнам. Гитара расстроена. Федор настраивает ее. Достает из-за грифа медиатор, зажимает аккорд, проводит по струнам. Играет проигрыш, поет, очень похоже копируя манеру исполнения Виктора Цоя:

Рок-н-ролльное время ушло безвозвратно,
Охладили седины твоей юности пыл.
Но я верю и верить мне в это приятно,
Что в душе ты остался таким же, как был.
А когда-то ты был битником, у-у-у,
Когда-то ты, ты был когда-то битником.

Вешает гитару на стенку. Подходит к пианино. Открывает крышку, смахивает с клавиш пыль. Начинает играть «Сентиментальный вальс» Чайковского, во время игры садится. Играет серьезно, вдумчиво, но неожиданно переходит на собачий вальс. Проводит рукой по клавишам, как будто стирая все, что он сейчас сыграл. Оставив крышку открытой, встает, подходит к стеллажу с книгами, достает книжку английских диалогов. Начинает смешно изображать в лицах разговор трех людей. Его произношение чистое, интонации правильные. Федор получает заметное удовольствие от процесса перевоплощения и спонтанной игры. Внезапно струна на висящей гитаре рвется и скручивается, комната наполняется звенящим пронзительным звуком. Федор вздрагивает, морщится, трясет головой, как будто пытаясь стряхнуть с себя этот звук.

Федор сидит за столом в уютной крошечной кухне. С удовольствием ест жареную картошку. Мама сидит напротив, с улыбкой за ним наблюдает. Придвигает ближе овощи, хлеб и масло. Федор, не переставая жевать, кивает. Мажет хлеб маслом, сверху кладет кусочек помидора. С удовольствием откусывает.

Ф е д о р. Ты почему опять дома работаешь?

М а м а (*перестает улыбаться, неожиданно жестко*). Хорошая работа, я не могла отказаться.

Ф е д о р (*серьезно*). Мам, а глаза? И вообще, сколько они тебе за это платят?

М а м а. Много. Восемь тысяч.

Ф е д о р (*с иронией*). Надеюсь, долларов?

Мама подходит к плите. Начинает сердито заливать на раскаленную сковороду тесто. Белые пятна моментально превращаются в рыхлые пышные оладушки. Федор по-детски радостно наблюдает за этим процессом.

М а м а (*сухо*). Я не понимаю, откуда в тебе столько этой пошлости и пижонства. Рублей, Феденька, рублей. Для нас, пенсионеров, это огромная сумма.

Мама перекладывает готовую партию оладьев на тарелку. Федор тут же вскакивает и, обжигаясь, съедает один из них.

Ф е д о р. Мам, ты никак не хочешь понять. Уже нет таких цен за проектную работу.

Мама, поджав губы, продолжает жарить оладьи. Федор смотрит на ее прямую спину.

Ф е д о р. Ну хоть этой зимой вам отопление включат на работе?

Мама пожимает плечами.

Ф е д о р. Все, уходи на хрен оттуда. Это издевательство.

М а м а (*резко поворачивается*). Да, это издевательство. Да, нас всего шесть старух, которые работают за гроши в заброшенном корпусе погибшего и разворованного оборонного завода. Но это наша работа. (*Отворачивается, но тут же снова резко поворачивается.*) Я единственный оставшийся в живых специалист в стране, который занимается этой темой. Да, я не умею жить по вашим современным законам. Но пока ко мне приходят люди и просят помочь, я буду работать. И буду чувствовать себя хоть кому-то нужной. Я не нужна ни тебе, ни Лизочке. А им нужна.

Поворачивается. Выбрасывает сгоревшую партию оладьев в ведро. Протирает сковородку. Заливает новую партию. Федор задумчиво двигает по тарелке картошку.

М а м а. И не надо диктовать, что мне делать. Я не лезу в твою жизнь. Я не спрашиваю, сколько стоит твоя новая машина. И сколько стоят твои обеды в ресторанах. Я даже думать об этом не хочу. Вероятно, это твоя компенсация за нищее детство с родителями-инженерами.

Ф е д о р. Ма, ну что за ерунда.

М а м а (*снимает готовые, заливает новые оладьи*). Да, я никогда не думала, что ты вырастешь таким. Бог дал талант... (*Федор поднимает глаза к потолку.*) Сначала бросил музыкальную школу, захотел рисовать — я слова не сказала. (*Федор начинает тихонечко насвистывать Oh Mamy Blue.*) С таким трудом поступил в Муху — бросил на четвертом курсе. Нет, я все понимаю, семью живописью было не прокормить. Но то, чем ты сейчас занимаешься...

Ф е д о р (*перебивает*). Это тоже искусство.

М а м а (*размахивая ложкой, возмущенно*). Это не искусство. Это ты себя так оправдываешь.

Ф е д о р (*подскакивает к плите и хватает еще один оладушек*). Будем снова ссориться? Мамуль, ну надоело, правда. Каждый раз одно и то же.

Потом внимательно смотрит на маму. Улыбка сходит с его лица.

Ф е д о р. Мам, я прихожу к тебе, когда мне плохо. А после таких разговоров становится еще хуже.

Садится за стол. Закуривает сигарету. Мама смотрит на Федора, пытается что-то сказать, но не находит слов.

М а м а (*снова поворачивается к плите, спокойно*). Отца давно видел?

Ф е д о р. Месяца два назад.

М а м а (*сухо*). Здоров?

Ф е д о р. Говорит, здоров. Да даже если не здоров. Вы же оба никогда ничего не скажете.

Мама выставляет на стол тарелку с готовыми дымящимися оладьями. Чашки с чаем. Достает сметану. Садится напротив Федора. Оба улыбаются, но гармония, которая была вначале, разрушена. И они неловко молчат. Едят оладьи.

М а м а (*вдруг вспоминает*). Артем звонил вчера.

Ф е д о р. Темыч? Чего хотел?

М а м а. Тебя потерял. (*Смущенно машет рукой.*) Прости, все забыла. Мишка ваш приехал.

Федор надевает кроссовки в коридоре. Расстроенная мама стоит рядом.

М а м а. Феденька, может, ты завтра заедешь. Как-то и не пообщались толком.

Федор целует маму. Качает головой.

Ф е д о р. Не могу. На неделе как-нибудь... (*Вспоминает.*) Давай телефон посмотрю, что там пиликает у тебя.

Мама уходит за телефоном. Федор рассматривает свою новую стрижку в зеркале трюмо. Оглядываясь, засовывает денежные купюры под стаканчик с расческами. Возвращается мама с новой моделью телефона в руке.

М а м а. Старый был такой хороший, понятный. Этот красивый, но пищит все время. Спасибо, конечно. Но надо было проще. Зато телевизор какой... Только дорогой, наверное, очень.

Федор смотрит на экран телефона. Щелкает кнопками. Улыбается. Читает.

Ф е д о р. «Бабуля, папа здоров. Только грустный (без «т», естественно, грамотейка) и небритый. Лиза». (*Маме.*) Какая добрая девочка — заложила отца бабушке. Папа здоров, но опять с бодуна. (*Снова щелкает кнопками.*) Он пиликал, потому что приходили эсэмэски. Я поменял сигнал, больше пиликать не будет. Понимаешь?

Мама слеповато, с растерянно-виноватой улыбкой смотрит на Федора. Федор не выдерживает этого взгляда. Отводит глаза. Обнимает маму.

Ф е д о р. Прости, мамуль, опаздываю уже. Я позвоню.

Пытается открыть входную дверь, дергает разболтавшийся замок.

Ф е д о р (*недовольно*). Все разрушается.

Дверь со скрипом открывается.

Федор с мамой выходят на лестничную площадку к лифту. Мама прижимается к Федору. Крепко обнимает его. Снова пытается что-то сказать, но не находит слов и просто целует его в щеку, сильно привстав на цыпочки. Федор тоже пытается что-то сказать, но просто машет рукой, заходит в раскрывшиеся двери лифта.

М а м а. Ребятам привет передавай. И Поленьке.

Федор стоит в лифте, широко улыбается. Изображает космонавта в ракете, с серьезным лицом медленно машет рукой «в скафандре». Мама иронично улыбается, качает головой. Двери лифта смыкаются перед Федором. Лифт остается стоять на этаже. Мама перестает улыбаться. Глаза наполняются слезами. Дверь снова открывается. Федор стоит, прижавшись плечом к стене кабины.

Ф е д о р. Мам, а хочешь, как-нибудь в театр сходим? Ну там... или в кино. Или просто погуляем. На машине покатаемся, а?

Дверь лифта снова закрывается. И тут же открывается.

Ф е д о р. Лизка так на тебя похожа...

Дверь снова закрывается и открывается.

Ф е д о р. Ты не думай, у меня все нормально. Просто устал. На работе... И вообще...

Мама растерянно смотрит на Федора. Прикусывая губы, чтобы не расплакаться. Кивает головой, улыбается сквозь слезы.

Ф е д о р. Ну ладно. (*Снова широко улыбается.*) Пока.

Мама еще раз кивает.

Двери лифта закрываются. Федор прижимается лбом к кабине. Несколько секунд стоит, не двигаясь, потом, не глядя и не отрываясь, нажимает кнопку.

Ф е д о р (*считает этажи*). Семь, шесть, пять, четыре, три, два, один.

Лифт останавливается. Двери открываются.

Ф е д о р. Пуск.

Расправляет плечи. Натягивает улыбку. Выходит из лифта.

Большой сверкающий зал модного клуба. Гремит музыка. В центре — на танцполе — танцуют несколько юных оголенных девушек. Федор пробирается между столиками. Машет рукой. В дальнем углу на мягких диванах сидят трое молодых мужчин. Высокий, плотный (Артем), невысокий, худой, с седыми висками (Сергей) и упитанный, в нелепых очках, с лохматой редкой бородкой (Миша). На столике стоит бутылка текилы и тарелка с нарезанным лимоном.

Ф е д о р (*подходя к столику, громко, через музыку*). Вы чего не закусываете?

Обнимается с Мишей, жмет руки Артему и Сергею. Садится.

Ф е д о р (*Мише*). Надолго приехал?

М и ш а. Что?

Ф е д о р. Надолго?

М и ш а (*смотрит на часы*). С восьми часов.

Ф е д о р (*качает головой*). Ты надолго приехал?

М и ш а (*дотрагивается до ушей*). Что?

Федор вздыхает, смотрит на Артема и Сергея, наблюдающих за танцующими девушками. Машет руками над головой, привлекая внимание друзей.

Ф е д о р (*громко*). Поехали ко мне!

Миша радостно кивает, вскакивает. Артем с Сергеем морщатся, лениво поднимаются.

А р т е м. Только отдыхать начали! (*Кивает головой в сторону танцпола.*)

Ф е д о р (*ухмыляется, обнимает Артема за шею*). И это говорит примерный отец семейства. Тебе срок дадут больше, чем их (*показывает головой на танцующих девушек*) настоящий возраст!

Федор, Артем, Сергей и Миша стоят на ступеньках клуба среди нарядной студенческой толпы. Ребята курят и довольно улыбаются свежему воздуху и тишине.

А р т е м. Хорошо... Это, наверное, и есть старость, когда радуешься тишине и покою. Я в прошлом году был на рок-фестивале. Жена с работы принесла билеты, VIP-ложа, все дела. А в перерыве решил коньячку себе купить. Стою в очереди среди подростков. Слушаю их разговоры. Чувствую себя старпером и последним уродом в этом костюме с галстуком. И что на меня нашло, не знаю, вдруг говорю: «А я был на концерте Цоя». Вся очередь замолкает. Кто с недоверием, кто с ужасом, кто с восхищением на меня смотрит. И вдруг такой взрослый уже парень, одного со мной роста, почти с усами, ухмыляясь, отвечает: «А я тогда еще не родился». И все заржали.

Артем пытается засмеяться, но улыбка у него получается какая-то растерянная. Его никто не поддерживает. Только Миша улыбается чему-то своему.

Ф е д о р (*задумчиво*). А я помню. В СКК. Серега потом у «Парка Победы» с «алисоманами» бился.

Все как-то одушевляются. В глазах появляются искорки задора.

А р т е м. А в ментуру мы тогда попали?

С е р г е й. Не, после «ДДТ». И у меня тогда уже паспорт был.

Всех почему-то очень веселит слово «паспорт». Они одновременно выбрасывают сигареты. Двигаются вдоль стоящих машин.

М и ш а (*гордо*). Мне тогда два зуба выбили.

А р т е м. И ты почувствовал себя диссидентом и решил свалить из этой страны?

Миша радостно улыбается, пытается обнять Артема, но случайно цепляется своей нелепой широкой курткой за зеркало машины. Дергает. Срабатывает сигнализация. Он испуганно дергает еще раз. Артем спокойно снимает зацепившийся кусок.

А р т е м. Шпаной калининского района был, таким и остался. Мишань, во что ты одет? Или это последняя мода на Манхэттене?

Федор останавливается у своей машины. Сергей пренебрежительно смотрит на нее.

Сергей (*зло*). Вот сколько надо украсть, чтобы купить такую машину? Пашешь, пашешь целыми днями, а кроме «Опеля» в кредит все равно ничего не светит.

Сергей со всей силы пинает колесо машины. Федор ухмыляется.

Федор (*с издевкой*). И не говори, Серега. Разворовали страну. Понакупали крутых тачек. Не, нам, простым пацанам, не светят такие машины.

Артем. Да пижонство одно. На хрена такая в городе. Жрет, наверное...

Федор. И ты тоже, Тема, прав. Пижонство. И жрет много. По городу двадцать, на трассе пятнадцать.

Миша. А мне нравится.

Федор. Нравится? Ну, Мишань, тогда садись. (*Федор достает ключ, со звуком открывает замок.*) А эти зануды на такси поедут.

Федор улыбается. Все остальные с удивлением смотрят на машину.

Артем. А «Пассат» где?

Федор. В металлолом сдал. 80 процентов повреждений.

Артем. Когда успел? И сам как?

Федор. Два месяца назад. Сам живой, как видишь.

Сергей (*заглядывая в салон*). Кожаный?

Федор (*с иронией*). Из кожи мраморного новозеландского питона. Поехали, еще в магазин — дома ничего нет. И Ярика заберем из редакции.

На просторной коммунальной кухне за столом — Федор, Артем, Миша, Сергей, нарядная Идея Марковна и высокий темноволосый молодой человек с тонкими чертами лица (Ярослав). На столе — бутылка водки. Разнообразная закуска. Федор сидит хмурый, перед ним стакан с соком, курит. Сергей прислонился виском к стене, Миша, расплющив лицо, опирается на кулак. Артем, выпрямив спину, громко хорошо поставленным голосом поет, Ярослав ему подпевает. Идея Марковна с тревожной нежностью смотрит на ребят.

Артем. «Не для меня цветут сады, в долине роща расцветает. (*Вместе с Ярославом.*) Там соловей весну встречает. Он будет петь не для меня...»

Артем делает паузу, переводит дыхание. Но не успевает запеть следующий куплет — его перебивает Сергей.

Сергей. Юрик Карташов из «Б» застрелился.

Все моментально переводят взгляд на Сергея.

Федор (*роняя сигарету*). Как?

Сергей. В день рождения пришел домой. Посидел с родственниками, вышел в комнату... Из табельного оружия.

Ярослав. А откуда у него табельное оружие?

Сергей. Он же мент. Майором уже был... Говорят, чеченский синдром.

Артем наливает всем водку. Федор задумывается. Пальцами показывает, что ему тоже немного налить. Не чокаясь, молча, выпивают.

Артем. А я у магазина Алексеева встретил, сидел то ли пьяный, то ли обдолбанный... Грязный, рваный. Давно уже.

Миша. Победитель районной олимпиады по физике. На два балла меня обошел.

Ярослав. А Артур... этот..., который блюзы кайфово играл... Массажистом стал.

Сергей. Юлька Макеева меня в «вконтакте» нашла. Трое детей... И о чем говорить, непонятно. Прислала мне рецепт «очень вкусного» миндального печенья. Пизцец. (*Идее Марковне.*) Сорри.

Артем (*закуривая*). Мне кажется, наши девчонки вообще как-то покрепче нас будут...

Сергей. Ну да, они в горящие избы, коней наскоку... А мы никчемные мудаки...

Ярослав. Я тут с одной барышней познакомился...

Артем (*перебивает, удивленно*). Ты, с барышней?

Ярослав. Иди ты... Короче, она юрист. Квартира, машина, собачка... Чувствую себя альфонсом. (*Ухмыляется.*)

А р т е м. А, может, просто работу нормальную найдешь? Какая-то жизнь у тебя, Ярик... Как в 70-е годы. Журналист в областной газете с окладом двадцать тысяч рублей...

Я р о с л а в. Двадцать две...

А р т е м. Ну это, конечно, другое дело... Живешь с родителями и братом. Зашибись...

И д е я М а р к о в н а. Что ты привязался? Славик другой, не такой, как вы... Стихи пишет, я его в «Звезде» читала недавно.

С е р г е й (*зло*). Кому нужны эти стихи и статейки в газете, когда у мужика в тридцать три года ни семьи, ни дома, ни детей...

Ярослав пытается что-то ответить, но просто машет рукой. Все замолкают, задумываются...

И д е я М а р к о в н а. Вы хоть на кладбище съездили бы, пока все собрались.

Ребята кивают.

И д е я М а р к о в н а. Сколько лет-то уже прошло?

С е р г е й. Десять.

И д е я М а р к о в н а. Такой хороший мальчик был. И так по глупости... У нашего Ивана Трофимовича внук тоже наркоман. (*Вспоминает, со смехом.*) А как вы на последнем звонке напились. И мы с Надеждой вас в чувство приводили.

Ребята улыбаются.

Я р о с л а в. Мировая у тебя бабушка была, Федь. Ну... (*Поднимает рюмку.*)

Не чокаясь, выпивают.

И д е я М а р к о в н а. И Полина к ней все пошептаться бегала.

Все разом оживляются.

С е р г е й. А Полинка-то как?

М и ш а (*мечтательно*). Полина Соколова.

Федор улыбается. Достает телефон. Включает громкую связь. Набирает номер. Долго никто не отвечает.

Ж е н с к и й г о л о с (*сонно*). Алё.

Ф е д о р (*прижимает палец к губам, просит, чтобы все замолчали*). А что ты делаешь?

Ж е н с к и й г о л о с. Сплю.

Ф е д о р. Уже не спишь. Поговорим?

Ж е н с к и й г о л о с. Что-то случилось?

Ф е д о р. Ничего не случилось. От мамы привет.

Ж е н с к и й г о л о с (*зевая*). Спасибо. Ей тоже огромный привет.

Ф е д о р. А почему ты не говоришь, что я бессовестная скотина и снова тебя разбудил?

Ж е н с к и й г о л о с (*внезапно бодро*). Надоело. Понимаешь, Кораблев, что такое совесть, мы проходили в пятом классе. Подозреваю, в это время вы с Темой курили за гаражами.

А р т е м. Я в пятом классе еще не курил. Это Серега.

Ж е н с к и й г о л о с (*радостно*). Темочка, родной, привет!

С е р г е й. А я уже тогда бросил.

Я р о с л а в. Мы вместе бросили...

Ж е н с к и й г о л о с. Сережка... Ярик... Мальчики мои любимые! Вы не представляете, как я вас рада слышать.

Федор подносит телефон к Мише, он смущается, краснеет.

М и ш а. А меня, наверное, не узнаешь уже.

Ж е н с к и й г о л о с. Хм... Не-а.

М и ш а. Вот, лучших друзей-таки забывают...

Ж е н с к и й г о л о с. Мишаня, господи. Откуда?

Ф е д о р. Оттуда.

Ж е н с к и й г о л о с (*недовольно*). Я с тобой отдельно на эту тему поговорю. А кто еще?

И д е я М а р к о в н а. Я еще, Полиночка. Куда без меня.

Ж е н с к и й г о л о с. Как они, Идея Марковна?

И д е я М а р к о в н а (*разглядывая ребят*). Красивые. Пьяненькие. Мишка с бородой...

Ж е н с к и й г о л о с. С бородой? А Темка толстый?

А р т е м. Я не толстый, я представительный. Вот Серега весь седой.

С е р г е й. Я седой. А ты лысый. (*Возятся, в шутку дерутся с Артемом.*)

Я р о с л а в. Полинка, ну как ты там в Москве?

Ж е н с к и й г о л о с. Я? (*Шмыгает носом.*) Хорошо...(*Слышно, что она начинает плакать.*) Ра-бота-ю-у...

Начинает плакать сильнее и не может ничего сказать. Все растерянно смотрят на телефон. Федор выключает громкий звук. Выходит с телефоном в коридор.

А р т е м (*задумчиво*). Что-то новенькое.

С е р г е й. А чего Федька-то опять тянет?

И д е я М а р к о в н а. У нее и без Федора проблем хватает.

Ребята заинтересованно слушают. Идея Марковна сомневается, но продолжает.

И д е я М а р к о в н а. Ведь год терпела, никому ничего не говорила. Прибежит, улыбается, как всегда, все у нее отлично... Потом... выяснилось, что у мужа роман на работе. И она уехала. Такая девочка...

А р т е м. Да, дождалась наша принцесса принца на белом коне... В двенадцать ночи конь превратился в ржавый «жигуленок», а принц в обычного бытового мудака.

М и ш а. Я на ней женюсь. (*Все смеются.*) А что? Я хорошо получаю. Купим дом в Бруклине. Мама моя ее очень любит...

Я р о с л а в (*со смехом*). Если мама любит — тогда надо обязательно жениться.

Появляется мрачный Федор, садится.

Ф е д о р. Всем еще раз привет. Просто устала на работе.

С е р г е й. Тут Мишаня на Полинке жениться собрался. В Америку ее увезет. Гопников таких вот лохматых нарожают.

Федор не поддерживает шутку. Допивает маленький глоток водки.

Ф е д о р (*зло*). Сам женюсь.

И д е я М а р к о в н а. Куда вам снова жениться. Мальчишки еще. Нарожали детей, побросали семьи, болтаетесь теперь, как... (*Ярославу.*) И ты тоже... (*Машет рукой.*) Вот, один Артем молодец...

Артем натянуто улыбается. Кивает головой.

М и ш а. Я алименты плачу.

С е р г е й. А я не плачу, что ли? У меня вся зарплата — кредит за машину, кредит за квартиру, кредит за второе высшее первой жене, кредит за путешествие второй жене и ребенку. И все. А я не ворую... Все вокруг воруют и живут по-человечески...

А р т е м. Серега, блядь. Сорри, Идея Марковна. Ну, достал в самом деле... Кто ворует-то? Кто? Я не ворую. Федька не ворует. Мишка если только у Билла Гейтса из карманов сигареты тырит.

М и ш а. Он не курит.

А р т е м. Ну тем более...

С е р г е й. Вот мы в дерьме все и живем. И сами мы — дерьмо.

Артем раздраженно морщится. Федор наблюдает за ребятами через растопыренные пальцы.

Я р о с л а в (*забирая рюмку у Сергея*). Все, тебе хватит сегодня.

А р т е м (*задумчиво*). А ведь мы, действительно, не знаем, кто мы есть. Раньше верили в наше светлое будущее. Были Серега, Мишаня, Федька, Ярик. А потом нам сказали: «Все, ребята, вот новые правила жизни — живите». И мы начали приспосабливаться, нарастили новую кожу, апгрейтили себе мозги. Вон Федор подстригся — сразу на себя стал похож. Как шелуха какая-то чужая спала... (*Делает паузу, один выпивает, закусывает огурцом. Все остальные наблюдают за его действиями.*) И все у нас внешне хорошо, а внутри...

М и ш а. Мне кажется, в России стало хорошо жить. Но страшно. Хотя мне и там страшно. И все бессмысленно как-то...

Сидят молча, курят.

И д е я М а р к о в н а (*возмущенно*). А я не понимаю, что такое «бессмысленно». И проблем ваших не понимаю. Мы пережили блокаду, я всю юность прожила с клеймом «дочь космополита», мой первый муж умер от инфаркта в тридцать лет, когда его исключили из партии, пятнадцать лет не печатали второго мужа. Но мы все равно жили, работали, боролись, и в этой жизни был смысл.

Я р о с л а в. Вы знали, кто вы есть, к чему стремиться и с чем бороться, что хорошо и что плохо. И мы тоже живем и работаем. Но мы не знаем, зачем и для чего...

С е р г е й (*перебивает*). Мы ничего не знаем. Пресса вся продажная. И Путин этот со своей «Единой Россией» и «Газпромом». Мафия. И все воруют.

Ф е д о р (*устало смотрит на друзей*). Все, хватит, собирайтесь. Развезу вас по домам.

Я р о с л а в. Я прогуляюсь.

М и ш а. Я с Яриком.

Сергей пожимает руки сидящим впереди Федору и Артему.

С е р г е й. Федь, ну ты на звонки хоть иногда отвечай. (*Федор кивает.*) И к Лёшке на кладбище... все-таки надо... Ладно, созвонимся.

Сергей вылезает из машины. Федор заводит мотор, трогается с места.

А р т е м. После второго развода у него крыша поехала. Невозможно общаться... И пьет почти каждый день.

Федор хмуро слушает Артема.

А р т е м. Налево теперь.

Федор удивленно поворачивает голову.

А р т е м. Что смотришь? Да, я не живу дома.

Федор поворачивает налево. Некоторое время едут молча. Закуривают.

Ф е д о р. Ничего рассказать не хочешь?

А р т е м. Да нечего рассказывать. Ушел я от Ольги.

Ф е д о р. К той?

А р т е м. Нет. Квартиру снимаю.

Ф е д о р. Давно?

А р т е м. Три месяца.

Ф е д о р. И что теперь?

Артем пожимает плечами.

А р т е м. Я не знаю. (*Кричит.*) Я не знаю, что мне делать... Мать со мной не разговаривает. Дениске сказали, что я в командировке.

Ф е д о р. А Ольга?

А р т е м. Ольга... И только Ольга делает вид, что ничего не произошло. Кризис, говорит, у тебя, подожду, сколько надо.

Ф е д о р. А эта?

А р т е м. Истерит каждый день по телефону. Что-то требует...

Ф е д о р. Так, может, вернешься?

Артем пожимает плечами.

А р т е м. Устал я. Галлюцинации какие-то по ночам. Если не работа, свихнулся бы, честное слово...

Федор и Артем сидят в машине у дома Артема. Курят.

А р т е м. Может, зайдешь все-таки?

Федор отрицательно качает головой.

Ф е д о р. В другой раз.

Артем ухмыляется, качает головой.

А р т е м. А... в другой раз. Опять через полгода? Вот объясни мне, Федя, почему лучшие друзья видятся раз в полгода, а вокруг каждый день одни чужие лица...

Федор не находит, что сказать. Пожимает плечами.

Ф е д о р (*поворачиваясь к Артему*). Темыч, может, тебе деньги нужны. Ты это...

Артем смотрит ему в глаза. Качает головой. Улыбается. Молча выходит из машины.

Федор трогается с места. Подъезжает к перекрестку. Включает проигрыватель. Слышна песня «Прекрасное далеко». Горит красный свет. Федор закуривает. Смотрит на другие светофоры на перекрестке — во все стороны горит красный свет. Смотрит на знаки. Нерешительно трогается с места. Но тут же резко тормозит прямо перед перекрестком. Все светофоры зажигаются мигающим желтым, потом зеленым и снова красным. Федор с недоумением смотрит на переключающиеся светофоры. На капли дождя, сбегающие по лобовому стеклу. И начинает плакать. Не жалобно по-детски и не сдержанно по-мужски. Как-то просто по-человечески горько и беспомощно. Сначала кулаком стирает слезы со щек. Закрывает лицо руками. Проезжающие машины притормаживают, объезжают. Но Федор не обращает на них внимания. Вздыхает. Вытирает слезы ладонями. Под последние слова «в прекрасное далеко я начинаю путь» заводит машину, трогается с места.

Моросит дождь. Над дорогой склоняются высокие сосны, между которыми мелькает темно-серая плоска залива. Федор едет на большой скорости, неровно вписываясь в повороты и постоянно обгоняя машины по встречной полосе. Он явно получает удовольствие от машины и дороги. Громко играет песня про Буратино. На торпеде лежит диск с детскими песнями. На пассажирском сиденье — молодая светловолосая женщина в джинсовом костюме. Она спокойно подпиливает ногти, не обращая внимания на громкую музыку и манеру езды Федора. На заднем сиденье видна коробка с конструктором. Лицо Федора напрягается. Он сбавляет скорость. Выключает музыку. Прислушивается. Останавливается. Выжимает газ. Слушает. Выходит из машины. Поднимает капот. Смотрит. Закрывает капот. Садится. Трогается с места.

Ф е д о р. Ты глухой стук слышишь?

Ж е н щ и н а (*не отрываясь от ногтей, качает головой*). Нет.

Федор увеличивает скорость.

Ф е д о р. А сейчас?

Ж е н щ и н а (*равнодушно*). Ну что, она все-таки сломалась?

Федор резко тормозит.

Ф е д о р. Выходи.

Женщина без эмоций бросает пилку в сумочку, молча выходит. Машина Федора срывается с места. Скрывается за поворотом. Через несколько секунд задним ходом возвращается. Федор выходит. Подходит к женщине. Молча сует ей в карман купюру. Целует в щеку. Уезжает. Женщина спокойно переходит дорогу. Поднимает руку. Договаривается о чем-то с остановившимся водителем, садится в машину, уезжает.

Машина Федора несется на очень большой скорости. На повороте обгоняет автобус и в последний момент уходит от лобового столкновения. Снова выезжает на встречную полосу, обгоняя джип. Вдалеке показывается машина ГИБДД. Проехав мимо машины Федора... разворачивается. Включаются мигалка и сирена.

Федор сидит за столом у большого грязного окна. Смотрит на свою машину, стоящую внизу. Рядом, за старым гудящим компьютером — майор лет сорока, устало вглядывается в маленький монитор. Подпевает громкой оперной арии по радио, активно помогает пению бровями и глазами.

М а й о р (*игриво*). Кораблев Федор Михайлович, тысяча девятьсот семьдесят четвертого года рождения. А вы у нас, оказывается, злостный нарушитель. Регулярное превышение скорости. Игнорирование знаков. О, и авария два месяца назад была. Что будем делать?

Майор переводит взгляд на Федора. Федор пожимает плечами.

Ф е д о р. А что надо делать?

М а й о р (*вздыхая*). Надо? Как минимум с правами проститься.

Федор качает головой.

Ф е д о р. Это исключено.

М а й о р (*улыбаясь*). Серьезное заявление.

Ф е д о р. Я вообще серьезный человек.

В этот момент из куртки Федора громко раздается голос Масяни. «Алё... Кто это? Директор? Да пошел ты в жопу, директор, не до тебя щас...» Майор иронично косится на куртку. Кивает головой в подтверждение слов. Федор вытаскивает телефон.

Ф е д о р. Лёх, я не приеду... Да, случилось... Нет, не как обычно. Потом расскажу. Прости. (*Убирает телефон в карман.*) Товарищ генерал-полковник, давайте как-нибудь договоримся.

М а й о р. Федор Михайлович, спасибо за повышение в звании. Но ситуация серьезная, даже, я сказал бы, критическая.

Ф е д о р (*устало*). На сколько критическая.

Майор пишет на бумажке сумму. Показывает Федору. Глаза Федора расширяются, он ухмыляется. Трет лицо руками. Кивает.

Федор сидит за столиком небольшого неуютного пустого кафе. Смотрит в темное окно на дождь. Нервно курит. Перед ним стоит бокал с коньяком. К столику подходит молодящийся седовласый мужчина, за шестьдесят, в спортивном костюме (Отец). Брезгливо оглядывает кафе.

О т е ц. Что домой-то не поднялся? У меня мало времени.

Федор поворачивается. Улыбается. Встает. Обнимает отца. Оба садятся.

О т е ц. Степан был бы рад. И Оксана.

Федор иронично улыбается, делает гримасу. Пытается что-то сказать, но сдерживается.

Ф е д о р. Как дела?

О т е ц. Хорошо.

Ф е д о р. Как Степка?

О т е ц (*расплываясь в гордой улыбке*). Читать учится. И старается. Не то, что ты в детстве.

Федор грустно улыбается. Опять пытается что-то сказать, но не решается.

Лениво подходит немолодая неряшливая официантка.

Ф е д о р (*отцу*). Выпьешь?

Отец отрицательно качает головой.

О т е ц. После семи не пью. И курить бросаю. (*Брезгливо.*) Не дыми на меня.

Официантка медленно уходит. Некоторое время сидят молча.

О т е ц (*раздраженно*). Что ты хотел?

Федор внимательно смотрит на отца. Потом пожимает плечами.

О т е ц. Если денег, денег сейчас нет.

Федор грустно ухмыляется.

О т е ц (*ворчливо*). Я тебе говорил, что такая машина — это придурь. А если что полетит? На запчастях разоришься. Я тут тоже решил. «Тойоту» хочу новую взять.

Ф е д о р (*удивленно*). Новую?

О т е ц (*испуганно, оправдываясь*). Когда деньги за сделку переведут. Но это... не скоро. Сейчас ничего нет. И за гараж только что отдал. И крышу на даче... И вообще, это я у тебя должен просить, сын. Ты уже взрослый, я старый.

Федор напрягается. Качает головой. Закуривает еще одну сигарету.

Ф е д о р. Не волнуйся, мне не нужны деньги. И с машиной все в порядке. Как Степкино горло?

Отец заметно рад, что тема сменилась.

О т е ц. Возил его к гомеопату. Пьет горошки. Сам напоминает. Не то, что ты, все лекарства со слезами и криком. А мать все тебя защищала...

Федор тушит сигарету и тут же закуривает еще одну.

О т е ц. От тебя слова было не добиться. Закроешься в комнате со своими раскрасками и молчишь. А Степа сядет рядышком, прижмется...

Ф е д о р (*зло*). Слушай... А что со мной еще было не так? Хотя... Я ладно, я распиздяем был, распиздяем вырос. Но ты... (*Громко.*) Как из моего самого лучшего,

самого доброго, самого умного и отзывчивого папы ты превратился в жадного, равнодушного и чужого мужика? (*Встает, бросает деньги на стол*). Я просто так пришел. Захотел увидеть. Хреново мне, понимаешь... (*Идет к выходу. Оборачивается.*) Внучка твоя, о которой ты даже не спросил, привет передавала, спрашивала, как твое давление. А мама... Мама... Все у нее хорошо.

Федор выходит из кафе, громко хлопнув дверью. Отец смотрит ему вслед. И как-то сразу ссутуливается, сжимается, стареет. Делает жест официантке.

О т е ц. Сто водки и пачку легкого «Винстона».

В этот момент у него в куртке звонит телефон.

О т е ц. Да. (*Неожиданно срываясь.*) Что значит, «что ему еще надо»? Это мой сын. Мы не виделись два месяца... Всё...

Отключает телефон. Бросает его на стол. Выпивает залпом принесенную водку. Закуривает. Смотрит в окно так же, как смотрел Федор.

Федор устало бредет по плохо освещенной улице. Моросит дождь. У подъезда своего дома замечает сидящую на скамейке девушку. Раздраженно морщится. Останавливается. Девушка растерянно улыбается. Встает, подходит к Федору. Заметно, что она долго его ждала — ее короткие волосы и куртка сильно промокли.

Ф е д о р (*раздраженно*). Что?

Д е в у ш к а (*тревожно смотрит на него*). Федя... Я просто не понимаю, что происходит. Ты как-то странно пропал.

Федор тяжело вздыхает, начинает рассматривать окна дома.

Д е в у ш к а (*пытаясь улыбаться*). Ты не отвечаешь на звонки, сообщения. Что-то случилось?

Ф е д о р (*равнодушно*). Ничего не случилось.

Д е в у ш к а (*растерянно смотрит на него*). Ну... а... я тогда не понимаю...

Ф е д о р. Что ты не понимаешь? Ты же умная. У тебя два высших образования.

Глаза девушки наполняются слезами. Она рассматривает Федора, как будто видит его в первый раз.

Д е в у ш к а. Это как-то не по-человечески, Федя.

Федор устало пожимает плечами. Закуривает сигарету.

Ф е д о р (*устало*). Ты беременна? Беременна — сделай аборт.

Девушка с ужасом смотрит на него. Отрицательно качает головой.

Ф е д о р. Ну, все тогда.

Достает из кармана джинсов деньги, пытается положить купюры в карман девушки. Но она резко отстраняется. Деньги падают на асфальт. Федор разворачивается и уходит к подъезду. У дверей поворачивается, смотрит на разлетающиеся от ветра купюры. Хочет что-то сказать, стоит в нерешительности. Потом резко разворачивается. Заходит в подъезд. Девушка остается стоять на улице.

Федор открывает дверь. Включает свет. Виден длинный обшарпанный коридор питерской коммуналки. Вешает куртку. Устало садится на корточки, спустившись спиной по стенке.

Г о л о с И д е и М а р к о в н ы. Это не Мандельштам, это Гумилев. Я, дорогая моя, еще не в маразме...

Федор встает, не снимая ботинок, проходит на большую кухню. Останавливается в дверях. Идея Марковна стоит у плиты, что-то помешивает, разговаривает по старому дисковому телефону, перемотанному изолентой, и одновременно курит длинную сигарету. Вокруг нее вьется длинный телефонный кабель.

И д е я М а р к о в н а. Нет, недавно, на выставке Саврасова... А для жесткости добавь манку вместо муки. (*Через плечо, Федору.*) Ты чего так рано? Опять с Алешей поссорились?

Федор молча, переступая через провод, подходит к шкафчику с полустертой надписью «Кораблевы» Открывает. На верхней полке выстроились в ряд малень-

кие баночки с различными вареньями и медом. На нижней — бутылки: коньяк, виски, текила, водка.

И д е я М а р к о в н а (*по телефону*). Сейчас, дорогая, ван моумент. (*Федору.*) Рулет из кабачков и в духовке рыба.

Ф е д о р (*устало*). Спасибо. Я не хочу ничего.

Федор забирает целую бутылку коньяка. Достает с сушилки над раковиной стакан. Идея Марковна недовольно косится.

И д е я М а р к о в н а. Там есть начатая.

Федор молча выходит из кухни. Слышно, как закрывается дверь. Идея Марковна прислушивается. Задумывается. Идет по коридору, таща за собой телефон и провод. Подходит к комнате Федора. Тихо стучит.

И д е я М а р к о в н а. Федор, что случилось?

Федор не отвечает. Идея Марковна стучит сильнее.

И д е я М а р к о в н а. Федя? Феденька?

Г о л о с Ф е д о р а. А Федора нет. Ему передать что-нибудь?

Идея Марковна прислоняется спиной к двери.

И д е я М а р к о в н а (*по телефону*). Я перезвоню.

Вешает трубку. Садится на тумбочку рядом с дверью. Задумчиво прислоняется виском к двери.

Длинный коридор, освещаемый только светом из кухни. Из комнаты Федора негромко доносится музыка (Валентина Толкунова, «Если б не было войны...»). Раздается резкий звонок. Звук повторяется. В коридоре появляется Идея Марковна. Включает свет. Останавливается у входной двери. Звонок начинает звонить, не прерываясь. Потом раздается другой звонок, тренькающе-мелодичный. Идея Марковна подходит к двери вплотную. Прислушивается.

Ж е н с к и й г о л о с. Идея Марковна! Откройте, пожалуйста.

Идея Марковна открывает. В коридоре появляется стройная длинноволосая молодая женщина с утомленным, заострившимся лицом (Полина). Целует Идею Марковну в щеку.

П о л и н а. Где?

Идея Марковна кивает головой в сторону комнаты Федора.

П о л и н а. Один?

Идея Марковна, поджав губы, кивает головой. Полина слушает музыку, доносящуюся из-за двери, стучит в дверь. За дверью, кроме музыки, никаких звуков не раздается. Полина стучит еще раз.

П о л и н а. Кораблев!

Прислушивается. Начинает стучать кулаком.

П о л и н а. Федька!.. Феденька!

Снова прислушивается. Дергает дверь. Дверь закрыта.

П о л и н а (*Идее Марковне*). Где ключ?

Идея Марковна достает ключ из кармана халата. Полина поворачивает ключ в замке, открывает дверь. Сквозняком из распахнутой двери балкона сдувает бумаги с компьютерного стола, раскидывает окурки из наполненной пепельницы, стоящей рядом с кроватью. Стоящий на полу, целиком собранный большой макет самолета «оживает» и начинает катиться навстречу Полине. На кровати лежит Федор с закрытыми глазами. Полина заходит в комнату. Закрывает за собой дверь, не впуская Идею Марковну. Останавливается, тревожно смотрит на коротко стриженного бледного Федора, на работающий старенький проигрыватель, на модель самолета, катающуюся по полу, на разбросанные на полу книжки-раскраски и карандаши. Садится рядом на кровать. Дотрагивается кончиками пальцев до ежика на голове. Федор открывает глаза. Без эмоций смотрит на Полину. На столе звонит мобильный телефон. Федор не реагирует. Снова закрывает глаза. Полина в плаще ложится рядом с Федором, кладет затылок ему на плечо.

П о л и н а. Хреново?

Федор прижимает свою голову к голове Полины.

Полина, в джинсах и футболке, стоит у стола и быстро режет на доске огурец. Рядом сидит Идея Марковна, подперев рукой голову. Курит. Из ванной доносится шум воды и голос Федора, поющего арию Мистера Икса.

П о л и н а. Можно подумать, у меня все зашибись как здорово. (*Бросает порезанный огурец в миску. Берет помидор.*) Весной было воспаление легких. Он позвонил только один раз. (*Поворачивается с ножом в руке к Идее Марковне.*) Один раз! (*Изображает.*) «Ты, это... не болей, Соколова». Про остальное вообще молчу... (*После паузы.*) А я... Кораблеву плохо... все бросаю, лечу, еду, бегу... (*С силой разрезает помидор, задевает палец. Прижимает палец с капелькой крови к губам. С пальцем во рту.*) Даже к маме своей еще не зашла.

Идея Марковна качает головой, оглядывается на дверь ванной. Доверительно наклоняет к Полине голову. Полина продолжает резать салат, периодически сбрасывая овощи в миску.

И д е я М а р к о в н а (*заговорщицким тоном*). Полиночка, а на прошлой неделе...

Полина недовольно морщится.

П о л и н а (*перебивает*). Да знаю я, Идея Марковна.

Идея Марковна качает головой. Снова наклоняется к Полине.

И д е я М а р к о в н а. А еще эта рыжая, прости господи, маникюрша...

Полина начинает резать зелень, кивает головой.

П о л и н а. А Иван Трофимович где?

Идея Марковна, обрадованная шансу посплетничать, набирает в легкие воздух. Но в этот момент в дверях появляется гладковыбритый и разрумянившийся Федор в полотенце на бедрах.

Ф е д о р. В санатории наш Трофимыч.

Идея Марковна встает, недовольно тушит сигарету в пепельнице. Пропускает Федора на кухню.

И д е я М а р к о в н а (*прокурорским тоном*). Для алкоголиков.

Гордо выходит из кухни. Федор стоит в дверях, жует веточку укропа, разглядывает Полину, режущую зелень.

Ф е д о р. Соколова! А ты растолстела!

Полина встревоженно смотрит на свои бедра, оборачивается на попу.

П о л и н а. Где?

Ф е д о р (*довольно усмехается*). А, ты все-таки со мной разговариваешь?

Полина улыбается, но сразу «убирает» улыбку. Сбрасывает зелень в салат. Перемешивает ложкой.

П о л и н а (*не глядя на Федора, сухо*). Иди оденься.

Федор дотрагивается до ежика на своей голове.

Ф е д о р (*громко и жалостливо*). Никто меня не любит в этом жестоком мире...

Федор уходит, звонко шлепая босыми ногами. Полина поднимает футболку, втягивает живот. Дергает за пояс джинсов, проверяя, не поправилась ли она на самом деле. Вздыхает. Замечает Федора, с иронией наблюдающего за ней из коридора. Бросает в него ложку, попадает в плечо. Федор театрально морщится от боли, зажимает «рану» на плече, с грохотом падает на пол и замирает.

Моросит дождь. Из комнаты слышна песня «Куда уходит детство». Полина стоит на балконе, курит. Наблюдает через открытую дверь за Федором, который лежит на кровати и раскрашивает раскраску, слегка высунув кончик языка. Полина качает головой. Отворачивается. Смотрит на крыши домов. На большую группу людей в сине-бело-голубых шапках и шарфах, орущих: «Зе-нит!» Появляется Федор в футболке с надписью «We are the champions» и шарфе с символикой «Зенита». Забирает у нее сигарету.

Ф е д о р. Ты не куришь.

Затягивается. Полина делает вид, что продолжает курить, якобы подносит сигарету, затягивается, выпускает дым, сбрасывает несуществующий пепел с несуществующей сигареты. Выбрасывает «сигарету» с балкона.

П о л и н а. Прорвемся, Кораблев.

Ф е д о р (*обнимает Полину, прижимает к себе*). Не могу я так больше. (*Делает паузу.*) Все серое вокруг. Такое ощущение, что этот дождь всю жизнь шел.

П о л и н а (*прижимается к Федору*). Я халтуру еще одну возьму. Ты только машину не продавай.

Федор целует ее в макушку. Полина отстраняется.

П о л и н а. Так, только без фамильярностей. (*С иронией.*) Я тебе не маникюрша.

Федор смеется, потирая ежик на голове. Снова обнимает и целует Полину в макушку.

Ф е д о р. Это ревность или глупость?

Полина секунду думает. Улыбается. Кивает.

П о л и н а. Глупость.

Ф е д о р (*щелкает языком*). Жаль.

Полина толкает его в бок локтем. В этот момент раздается голос Масяни: «Алё... Кто это? Директор? Да пошел ты в жопу, директор, не до тебя щас...» Федор молитвенно складывает руки, жалобно смотрит на Полину, протягивает ей телефон. Полина качает головой, отмахивается от Федора. Начинают бороться. В конечном счете Федор нажимает кнопку приема и с силой прикладывает телефон к лицу Полины. Полина смеется в трубку. Забирает телефон.

П о л и н а (*кокетливо и немного манерно*). Лёша, привет. Это Полина.

Отходит от Федора в другой конец балкона.

П о л и н а. Ну, Лёшка, ну тебе не идет, когда ты злишься... На этот раз он, правда, сильно заболел.

Смотрит на Федора. Федор изображает, как он сильно заболел, прикладывая руки к животу и закрывая глаза. Полина смеется, отворачивается.

П о л и н а. Нет, это не смешно. Я не смеюсь. (*Серьезно.*) Лёш, я все понимаю. И ты все понимаешь. И он все понимает. (*Слушает.*) Ну, знаешь, и с тобой тоже не просто.

Федор встает перед Полиной, крутит у виска пальцем. Полина в ответ показывает на Федора пальцем и крутит у виска.

П о л и н а. Лёшечка, ну правда, ситуация сложная.

Федор передразнивает Полину.

П о л и н а. Хорошо, я передам. Лёш, прости его, пожалуйста. (*Улыбается, снова кокетливо.*) Я? Заеду. В следующий раз обязательно. Ты тоже, в Москве будешь — звони. Пока. И я рада. И я целую.

Выключает телефон. Хмуро поворачивается к Федору.

П о л и н а. Ты мог просто позвонить и предупредить.

Федор отходит от нее, закуривает, облокачивается на решетку. Полина подходит к нему, прижимается виском к плечу.

П о л и н а. Прости, Кораблев, ну когда уже детство закончится, а?

Ф е д о р (*передразнивает*). И я рада, и я целую...

П о л и н а. Это ревность или глупость?

Ф е д о р (*сердито*). Ревность.

Полина улыбается.

П о л и н а. Тебе на работу завтра.

Большая неуютная комната в полуподвальном помещении. Несколько столов с широкими мониторами компьютеров и неровными стопками разноцветных распечаток макетов. Под окном-амбразурой стоит самый большой стол и пафосное кожаное кресло. Над стулом — большая «президентская» фотография Федора в костюме на фоне российского триколора. На стенах — плакаты, распечатки удачных проектов. Металлическая доска с графиком работ. У стола, за которым сидит заплаканная Люся, столпилась группа «неформалов»-дизайнеров. В коридоре слышен голос Федора.

Ф е д о р. Нет, солнышко, это не новый имидж, меня в армию забирают. Будешь писать мне письма?

В ответ слышен кокетливый женский смех.

Неформалы, толкаясь, рассаживаются по своим местам, утыкаясь носами в мониторы. В комнате повисает напряженная тишина. Слышно лишь всхлипывание Люси.

В дверях появляется улыбающийся Федор в футболке со звездами и надписью Superstar. Останавливается на пороге, обводит комнату взглядом.

Ф е д о р (*весело*). Так, что у нас плохого?

Проходит, садится за свой большой стол, рассматривает монитор, обклеенный маленькими цветными бумажками с сообщениями, включает компьютер. Смотрит на подчиненных, которые не отрываются от своих мониторов, на заплаканную Люсю.

Ф е д о р (*серьезно*). Ну, я жду.

Гоша выползает из-за своего компьютера.

Г о ш а. В конвертах «Жиллетта» маджента вылезла в логотипе — перепечатали.

Федор переводит взгляд с Люси на ее идеально аккуратный стол и раскрытую книгу «Над пропастью во ржи» Сэлинджера. Улыбается.

Ф е д о р. Прекрасно.

Г о ш а. У Пахана вирус жрет жесткий диск.

Ф е д о р. Закроем доступ к порносайтам. Что еще?

Г о ш а. В «Агате» поскрипт «Балтики» не читается.

Федор, не вслушиваясь, кивает.

Ф е д о р. Люсенька, что случилось?

Люся, заплакав еще сильнее, выбегает из комнаты.

Г о ш а. Федь, как машина?

Ф е д о р (*Гоше, грозно*). Что случилось?

В этот момент на его столе звонит телефон. Федор снимает трубку.

Ф е д о р (*недовольно*). Да. Сейчас зайду.

Вешает трубку.

Г о ш а. Петрович?

Федор кивает, встает, подходит к дверям.

Г о ш а. Люся в стикере «Похудина» пропустила букву «д» в названии.

Федор поворачивается. За мониторами слышны смешки «неформалов». Федор задумывается, расплывается в улыбке. Потом резко делает серьезное лицо.

Ф е д о р. Напечатали?

Г о ш а. Ага.

Ф е д о р (*напряженно*). Повесили?

Г о ш а. В метро ночью при поклейке заметили.

Федор молча поворачивается, выходит.

Г о ш а. Что вы ржете? Кораблев из-за Люськи на огромные бабки попал.

Моросит дождь. Федор выходит на ступеньки офиса. Прислоняется затылком к стене. Закуривает. Смотрит на свою машину, стоящую на стоянке, неожиданно широко и по-детски радостно улыбается. Трет рукой ежик на голове. Замечает вдалеке на скамейке Люсю. Подходит, садится рядом. Люся плачет громко и самоотверженно. Хрупкие плечики и фиолетовые пряди вздрагивают при каждом всхлипывании. Федор обнимает ее, Люся прижимается к нему.

Ф е д о р. Ну и что мы рыдаем?

Л ю с я (*сквозь слезы*). Накосячила.

Ф е д о р. Накосячила. И чего, три часа рыдать?

Федор гладит Люсю по фиолетовой голове.

Ф е д о р. Люсёчек, солнышко, не ошибается тот, кто ничего не делает.

Люся поднимает голову, смотрит Федору в глаза.

Л ю с я (*сквозь слезы*). А Ленка сказала...

Ф е д о р. Сука она, эта Ленка. И она не стоит ни одной твоей слезинки.

Л ю с я (*грустно*). Она красивая.

Федор улыбается, вытирает слезы со щек Люси. Делает задумчивую гримасу.

Ф е д о р. Ленка? А мне не нравится.

Люся с восторженным удивлением смотрит на Федора.

Л ю с я. Правда?

Ф е д о р (*отдавая салют*). Честное пионерское.

Люся начинает снова плакать.

Л ю с я. А макет?

Ф е д о р. Я исправил и отослал в типографию. Сегодня ночью всё повесят.

Люся смотрит на Федора, как ребенок на Деда Мороза.

Ф е д о р. А поехали куда-нибудь пообедаем? В ресторан, хочешь? В самый лучший!

Люся радостно кивает головой.

Л ю с я (*восторженно*). На новой машине?

Ф е д о р. На новой машине.

Федор и Люся выходят из ресторана. Идут по улице.

Ф е д о р. Люська, ты все-таки гений. Это просто шедевр. «Похудин» без буквы «д».

Люся начинает так же самозабвенно, как плакала, смеяться.

Ф е д о р. Сейчас мы с тобой поедем в аптеку, купим по упаковке вот этого волшебного средства без буквы «д». И нам с тобой будет все... (*Делает паузу.*) Все равно. Мы будем спокойные и умиротворенные.

Федор резко останавливается, перестает улыбаться, смотрит по сторонам. Нажимает на кнопку сигнализации машины на ключе. Люся застывает с открытым ртом. Тоже ищет глазами.

Л ю с я. А может, она за поворотом где-нибудь?

Федор качает головой.

Л ю с я (*взволнованно*). Так, ты только не волнуйся, Феденька. Мы сейчас вызовем милицию...

Федор мертвыми остекленевшими глазами смотрит на Люсю.

Ф е д о р (*без эмоций*). Люся, пожалуйста, иди на работу.

Люся замолкает, послушно кивает, медленно идет по улице, часто оглядываясь на как будто одеревеневшего Федора.

Сумерки. Моросящий дождь. Федор в распахнутом кожаном пиджаке медленно идет вдоль набережной канала, не замечая дождя и промозглости, рукой ведет по мокрой решетке, скользя длинными пальцами по изгибам узора. Его живая мимика как будто не успевает передать оттенки чувств, и он хмурится, потом широко и открыто чему-то улыбается, потом снова, о чем-то вспомнив, морщится и сразу улыбается, отвлекаясь на колоритную даму, спешащую под нелепым зонтом, и фонарь, раскачивающийся на ветру и освещающий попеременно угол старого дома и темную, почти стоячую воду канала.

Звонит телефон. Федор не обращает на него внимания. Телефон через некоторое время звонит другим сигналом. Но он как будто не слышит эти звуки.

Повернув вместе с изгибом канала, Федор неожиданно оказывается на оживленной площадке, ярко освещенной прожекторами. Суетятся какие-то люди в бликующих люминесцентных форменных жилетках, натягивают тент. Под тентом сидит группа людей, они что-то громко обсуждают. У «газелей» молча курят ярко накрашенные утомленные женщины и разновозрастные мужчины. Кто-то бегает с бумагами, кто-то носит какую-то аппаратуру. Устанавливаются камеры, протягиваются шнуры. На противоположной от Федора стороне площадки толпится народ, некоторые показывают пальцами на кого-то из группы под тентом. Кто-то с любопытством наблюдает за происходящим. Кто-то, уже утомленный затянувшимся подготовительным процессом, равнодушно-скучающе ждет зрелища. Федор, ошеломленный и растерянный, останавливается у машины рядом с курящими женщинами. Некоторое время разглядывает съемочную площадку, щурится от яркого света софитов. Плотный молодой мужчина в бейсболке с мегафоном в ру-

ках, сидящий под тентом (Режиссер), отбросив сигарету, выходит на середину площадки.

Р е ж и с с е р (*в мегафон*). Посторонние, отошли за ограждение.

Женщины в люминесцентных жилетках отталкивают плотно толпящихся людей за осевшую и затоптанную ленту, натягивают ее, оставляя зевак за ограждением. Федор оглядывается, но, не заметив рядом с собой ограждения, остается стоять на месте. Зажигаются верхние, более мощные прожекторы. Люди в жилетках выносят картонную дверь, устанавливают ее в центре площадки.

Р е ж и с с е р (*в мегафон*). Мужчины-статисты, подойдите к ассистенту.

Из-за спины Федора выходят несколько мужчин. Сразу подбегает молоденькая невысокая девушка в жилетке с надписью «Ленфильм». Пробегает глазами по стоящим рядом с Федором людям. Подходит к мужчине с мегафоном. Он щурится, глядя издалека, потом машет мегафоном в их сторону, слышна фраза «Вон тот, лысый». Девушка-ассистент подбегает к Федору, берет его за руку и тащит в центр площадки.

Д е в у ш к а - а с с и с т е н т (*очень быстро, жестикулируя*). Вам надо открыть эту дверь (*показывает на бутафорскую дверь*) и пройти мимо героев на правую камеру. Понятно?

Федор растеряно пожимает плечами.

Д е в у ш к а - а с с и с т е н т. Когда будет дана команда «мотор», вы считаете до трех и открываете дверь. Стойте здесь.

Девушка моментально убегает. Федор остается стоять у двери. Трет рукой ежик на голове. Растерянно улыбается. За дверью слышен шум, неразборчивые голоса переговаривающихся мужчины и женщины и громкий, поставленный мужской голос.

Г о л о с р е ж и с с е р а. Ты стоишь здесь, смотришь на него. И ты не понимаешь, рада ты этой встрече или нет.

За дверью что-то с грохотом падает. Федор напряженно слушает.

Г о л о с р е ж и с с е р а (*резко*). Смотри, куда несешь. (*Продолжает.*) А ты вообще ее не замечаешь. Всё. Все готовы? Поехали.

Федор видит, как мужчина с мегафоном возвращается на свое место под тентом. Поднимает мегафон. Федор тревожно оглядывается по сторонам, вжимается в ручку двери.

Р е ж и с с е р. Мотор.

Федор чуть дрожащими губами шепчет «один, два, три», открывает дверь и попадает в луч очень яркого софита. Закрывает глаза.

Слышно, как за спиной хлопает дверь. Федор открывает глаза. Он стоит на очень солнечной неширокой улице в центре города. В доме напротив женщина моет окно, и стекло, отражая солнце, отбрасывает большие солнечные зайчики, слепящие Федора.

Из другого открытого окна слышна громкая музыка. Летит тополиный пух. Все вокруг переливается невероятно яркими красками и радующими слух звуками летнего города. Мимо пробегает шумная стайка смеющихся студентов, и это выводит Федора из оцепенения. Он некоторое время стоит, ошарашенно оглядываясь по сторонам. Поворачивается, видит входную дверь старого дома, толкает ее. Дверь открывается. Виден грязный пол с выщербленными кафелинами. И покосившиеся деревянные почтовые ящики на стене. Федор убирает руку, и дверь со скрипом закрывается перед его лицом. Федор снова поворачивается, смотрит на женщину, моющую окна, трет глаза. Женщина замечает Федора, улыбается. Федор достает сигарету, закуривает. Проходящий мимо мужчина, полубомжатского вида молча, жестами просит сигарету, вытаскивает ее из пачки грязными руками со сбитыми неровными ногтями, закладывает за ухо и, молча кивнув, спешит дальше. Федор медленно двигается за ним, разглядывая дома и людей. Выходит на оживленный, солнечный Невский проспект. Все светится, бликует, переливается, звенит, гудит. Мимо бегут летние радостные люди. Федор улыбается, разглядывая все вокруг, щурится на солнце.

Звонит телефон. Мелодия Полины.

Голос Полины. Феденька...

Федор перебивает.

Федор. Полинка, мне так хорошо. Я позвоню тебе потом.

В трубке слышен встревоженный голос Полины.

Голос Полины. Кораблев, не вешай трубку.

Федор улыбается. Выключает телефон с характерным звуком.

Федор идет по летнему солнечному городу. Смотрит на людей, машины, дома. Слушает в подземном переходе группу, поющую его любимые песни.

Федор стоит на мосту. Смотрит на Неву. Улыбается. Достает, включает телефон. И сразу слышен голос Масяни. «Алё... Кто это? Директор? Да пошел ты в жопу, директор, не до тебя щас...». Федор морщится. Потом размахивается и со всей силы бросает телефон. Смотрит, как телефон, сделав большую дугу, падает в воду. Улыбается, потягивается, закидывает руки за голову.

Федор, широко раскинув руки, сидит на скамейке в небольшом сквере. Вокруг клумбы с яркими цветами. Деревья с нежной зеленой листвой. Работает небольшой фонтан. Щебечут птицы. Федор улыбается, блаженно закрывает глаза. Вдруг открывает глаза. Поворачивает голову. На руке сидит большая бабочка, хлопает крыльями. Бабочка взлетает. Федор провожает ее взглядом. Бабочка кружится, поднимаясь все выше, подлетает к окну дома. Садится. В окне видно очертание фигуры человека.

Глазами человека, смотрящего через грязное окно с дождевыми потеками и приклеившимся листом, похожим на бабочку.

Серая осень. Маленький двор с редкими почти облетевшими деревьями, разрушенный фонтан. Федор, бледный, небритый, в большом застиранном халате, сидит на скамейке. Он по-прежнему улыбается, глядя на молчащий фонтан и унылые деревья.

Мужской голос. Диагноза окончательного пока нет. Клиническая картина не ясная. Доступно излагаю?

Человек, смотрящий в окно, поворачивается. Это Полина, осунувшаяся, бледная, в ярком, сложно завязанном платке на голове. Она стоит в небольшом обшарпанном кабинете. По ее лицу бегут ручейки слез, которые она смахивает ладонью.

За широким столом сидит молодой мужчина лет сорока, с бородкой, в очках и белом халате (Врач). С внимательным, цепким взглядом. В руках держит разборный макет головного мозга. Равнодушно вытаскивает левое полушарие, потом правое. Стучит ими друг о друга.

Врач. Вы, конечно, ожидали увидеть Наполеонов и Офелий в смирительных рубашках.

Полина пожимает плечами. Садится на кушетку напротив стола врача.

Врач (*выковыривая карандашом грязь из извилин левого полушария*). У нас не больница. Это, скорее, лаборатория, где мы изучаем таких вот (*показывает полушарием на окно*). Понимаете?

Полина вытирает ладонью слезы. Отрицательно качает головой. Отворачивается. Врач чуть приподнимается, чтобы рассмотреть Полинины коленки, выглядывающие из-под юбки. Удовлетворенно садится на место.

Врач (*принимаясь за чистку другого полушария*). А этот Кораблев вам кем приходится?

Полина поднимает голову, наблюдает за действиями врача.

Полина (*вздыхает*). Он мой лучший друг. С детства.

Врач (*довольно рассматривая чистые полушария*). Лучший друг — это хорошо, лучший друг — это...

Поднимает очки, вглядывается в неочищенный участок, берет карандаш, снова чистит. Полина растерянно смотрит на врача.

В р а ч (*глядя на Полину поверх очков*). Психологические травмы в детстве были?

П о л и н а (*испуганно*). У меня?

В р а ч (*улыбается*). У Федора Михайловича.

П о л и н а (*задумывается*). Нормальное было детство, как у всех. (*Вспоминает.*) В третьем классе он очень хотел спеть в хоре сольную партию в «Крылатых качелях»: «Только небо, только ветер, только радость впереди...» Помните? Но ее отдали другому мальчику. Федька убежал к бабушке в коммуналку, залез под кровать и сутки там пролежал...

Врач, как будто не слушая, продолжает чистить полушарие. Полина наблюдает за его действиями.

П о л и н а (*растерянно*). И что теперь делать?

В р а ч (*выпятив нижнюю губу от усердия*). Ждать.

П о л и н а (*с надеждой*). Долго?

Врач разводит руками, держа в них полушария.

В р а ч. Пока все не встанет на свои места.

Прикладывает полушария к голове, поворачивает, демонстрируя, как все должно встать на место. Полина растерянно смотрит на врача. Потом в глазах появляются раздражение и злость. Она стирает оставшиеся слезы.

П о л и н а (*резко поднимаясь с кушетки*). Как пройти к главному врачу?

Врач, прищурив глаза, смотрит на изменившуюся Полину.

В р а ч. Лучший друг, говорите...

Полина подходит к двери.

В р а ч (*требовательно*). Полина Сергеевна, вернитесь...

Полина поворачивается. Врач смотрит на нее другим взглядом, в нем нет иронии и равнодушия.

Полина бежит по длинному коридору, потом по долгой крутой лестнице.

Г о л о с в р а ч а. От невозможности самореализации, от неумения бороться с трудностями, от регулярных стрессов способность адекватно воспринимать действительность ослабевает. И если человеку не на что больше опереться, его психика находит разуму новую форму существования. Он не болен, он просто потерял опору. Покой, сон, хорошее питание и некоторые легкие (не бойтесь, легкие) препараты. Никакого стресса. И, может быть, я повторяю, может быть, он восстановится. Верите в Бога — молитесь. Верите в чудо — надейтесь.

Полина выбегает из дверей больницы во двор. Медленно подходит к скамейке, на которой сидит Федор. Останавливается напротив него. Федор не видит ее, продолжает улыбаться и щуриться на воображаемом солнце. Полина гладит его кончиками пальцев по небритым щекам, по ежику на голове, проводит по контуру губ.

П о л и н а. Все будет хорошо, Феденька.

Федор смотрит сквозь нее бессмысленным взглядом. Полина гладит его по голове, по щеке. Ее глаза наполняются слезами.

Неожиданно размахивается и со всей силы ударяет его по лицу. Потом размахивается другой рукой и ударяет еще раз. Устало садится рядом. Стягивает платок с головы. Кладет ногу на ногу, скрещивает на груди руки.

П о л и н а. Сволочь ты, Кораблев. Обыкновенная сволочь. Это так по-мужски. Взять и просто сойти с ума. Ах, у меня слабая психика. Ах, я не выдержал стресса.

Полина стучит по карманам его халата. Вытаскивает сигареты и зажигалку. Закуривает.

П о л и н а. Я нашла твою машину. (*Выдыхает дым.*) На штраф-стоянке. Ее просто эвакуировали.

Подносит сигарету к губам. Но длинные пальцы Федора осторожно вынимают ее из руки Полины.

Федор затягивается сигаретой. Внимательно рассматривает темные дорожки от слез на лице Полины, кажущейся с короткой стрижкой совсем маленькой и хрупкой.

П о л и н а (*смущенно потирая пальцами ежик на своей голове*). Мне сказали, тебе нужны сильные эмоции...

Федор дотрагивается до своей щеки. Ухмыляется.

Ф е д о р. Ну не слабые такие эмоции получились...

Полина сквозь слезы улыбается. Смотрит на небо. Между низких серых туч появляется маленькое голубое пятнышко, которое начинает медленно увеличиваться.

П о л и н а. Завтра солнце обещали.

Федор поднимает голову, тоже смотрит на голубое растущее пятнышно. Потом широко и как-то спокойно улыбается. Щурится. На фоне кусочка голубого неба появляется розовый шарик с улыбающейся рожицей. Федор улыбается шарику. Показывает шарик Полине. В небе розовый шарик с рожицей смотрит на Федора и Полину. Улыбается своей дурацкой улыбкой. Поднимается все выше и выше. Проходит сквозь низкие серые тучи и замирает на фоне ровного голубого неба. Сквозь тучи внизу виден Питер, который живет своей обычной жизнью. По улицам идут люди, едут машины, Нева течет от Ладоги к Финскому заливу, зажигается от пробившегося солнца шпиль Петропавловки, улыбается очередным молодоженам своей холодной каменной улыбкой стрелка Васильевского острова... Небо светлеет, тучи уходят к горизонту...

Полина встает со скамейки.

П о л и н а (*недовольно*). Кораблев, ну что ты сидишь? Пошли.

Ф е д о р. Куда?

П о л и н а. Вперед. Следующий кризис в сорок. Времени мало, а еще надо наломать кучу дров.

Федор нехотя встает, снимает халат, остается в футболке с надписью, из которой сначала видно только слово «Всё».

Ф е д о р. Ага, посадить семь розовых кустов, отобрать фасоль от гороха...

П о л и н а. Ну, это кому как повезет.

Федор потягивается, футболка расправляется, становится видна надпись «Всё только начинается». Полина и Федор выходят из спокойного пустого двора на солнечный, оживленный, шумный проспект, щурятся на солнце...

S U M M A R Y

Russia for Russians?
Discussion of the film RUSSIA 88 by Pavel Bardin at the Higher School for Economics.

Denis Dragunsky
Different wars

Alexei Levinson
Fascism in «reasonable frame»

Vladimir Mukomel
Hate from fears
Essays by noted publicists, sociologists and historians on the nature and manifestations of Nazism in contemporary Russia.

Irina Shcherbakova
Trauma of memory
Nazism: German experience.

Olga Andreyeva
Death of the hero
Review of Pavel Bardin's RUSSIA 88 (Russia).

Zara Abdullayeva
Film on film
Review of Sergei Solovyov's 2 ASSA 2 (Russia).

Sergei Tsyrkun
«Glad to meet You, tsar...»
Review of Andrei A. Eshpai's IVAN THE TERRIBLE (Russia).

Angelika Artyukh
Concepts and stories
Coverage of Oberhausen-2009.

Evgeny Gusyatinsky
In depth
Portrayal of the Polish director Jerzy Skolimowski.

Viktor Bocharov:
«Cinema is the great detective story»
Interview by Larisa Malyukova.

Yury Norstein
There was nothing «before»
Interview by Larisa Malyukova.

Marina Kurchevskaya
Actual expression of plasticity

Maria Muat
There is mystery in this
A set of stuff devoted to the underestimated pioneer of Russian animator Alexandre Shyryaev.

Natalya Adamenko
This long life
A LONG AND HAPPY LIFE by Gennady Shpalikov and L'ATALANTA and A PROPOS DE NICE by Jean Vigo: unexpected consonants.

Mikhail Kurtov
Industry of boredom
On psychological grounds of film viewing.

Marc Gill
Skies are falling down the earth
On the American indies.

Andrei Khrzhanovsky
The way by the film's
The director on making his A ROOM AND A HALF, OR SENTIMENTAL TRIP HOME.

Bertrand Tavernier:
«Modern cinema lacks tolerance»
Interview with the filmmaker.

Francois Ozon
A lesson in cinema
The filmmaker shares his professional experience.

Jemma Firsova
Marc Magidson. Coming back
On the outstanding Soviet cinematographer and photographer.

Ekaterina Popechiteleva
Just sky, just wind, just joy...
Script-debut.

-5 АВГ 2008

09-37116

Журнал издается при поддержке Министерства культуры РФ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Анастасия Дементьева, Татьяна Иенсен, Людмила Мишунина, Елена Плоткина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Макет: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Дизайн и компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: (499) 151-5651, 151-3779. **Факс** (499) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 9.07.09. Подп. к печати 22.07.09
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,79
Заказ 1093. ООО «Принт Экспресс», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: (499)151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. Fax (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (499) 151-5651, 151-3779
Fax (499) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Домашний»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН ТВ

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2009

СНИВЕР

новые серии с 17 августа

понедельник–четверг 20:30

Ироничное кино, тонкий психологизм и атмосферность, легкое дуновение артхауса в реальность

Реклама
Лицензия на осуществление телевизионного вещания
Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы О.АРТЕМЬЕВОЙ, А.АРТЮХ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, А.ДОЛИНА, М.ДРОЗДОВОЙ, О.КОВАЛОВА, А.ПЛАХОВА, Е.ПЛАХОВОЙ, И.СУКМАНОВА, А.ЩИГОЛЕВА

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

ВГИК сегодня. Педагоги и студенты — кто вы?
Зачем государству артхаус
Канн-2009

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ЧУДО» Александра Прошкина
«ПЕТЯ ПО ДОРОГЕ В ЦАРСТВИЕ НЕБЕСНОЕ» Николая Досталя
«ДЖОННИ Д» Майкла Манна

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

АНАТОЛИЙ ГОЛУБОВСКИЙ
ГЕОРГИЙ ПУЗЕНКОВ
СЕМЕН ЭКШТУТ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

КВЕНТИН ТАРАНТИНО

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Американская киношкола
Чему и как учат английских кинематографистов
Как артхаус пробивается в мировой прокат

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

АНДРЕЙ ХРЖАНОВСКИЙ
НИКОЛАЙ ХОМЕРИКИ
КЛИМ ШИПЕНКО
РАИСА ФОМИНА
АНТОН МАЗУРОВ

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

ТВ: уловки профессии
Гордон как жанр
Смерть ЖЖ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Дневник Ролана Быкова

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Семейные легенды первокурсников ВГИКа
Нана Гринштейн. БЫТЬ